137840
II-57857

Mihail Bahtin • Galina Belaia • Anatoli Bocearov • Iuri Davîdov • Nikolai Ghei • Veaceslav Ivanov • Mihail Hrapcenko • Dmitri Lihaciov • Iuri Lotman • Dmitri M... • Vladimir Piskunov • Iuri Surovțev • ...Omitri Zatonski •

57.957

Perenitatea operei literare • Despre estetica cuvîntului • Semn și imagine • Despre conținutul și structura noțiunii de „literatură artistică" • Ritmul, spațiul și timpul în literatură și artă • Evoluția stilurilor și stilul baroc • Probleme privind studiul sociologic al artei • Conștiința națională și literatura • Parabola în proza contemporană • Filozofia naturii: tradiții și spirit novator • Probleme de teoria literaturii comparate • Încotro se îndreaptă secolul XX? • A fost oare omul depășit? •

poetică
estetică
sociologie

editura univers

POETICĂ ESTETICĂ SOCIOLOGIE

(STUDII DE TEORIA LITERATURII ŞI ARTEI)

MIHAIL BAHTIN • GALINA BELAIA • ANATOLI BOCEAROV • IURI DAVÎDOV • NIKOLAI GHEI • VEACESLAV IVANOV • MIHAIL HRAPCENKO • DMITRI LIHACIOV • IURI LOTMAN • DMITRI MARKOV • VLADIMIR PISKUNOV • IURI SUROVȚEV • DMITRI ZATONSKI

ACADEMIA
EUGEN ANDONI

Antologare, prefață și tabel biobibliografic de
VLADIMIR PISKUNOV

București — 1979
Editura UNIVERS

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Holo 139.8ho

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

VOLUMUL PE CARE ÎL PROPUNEM atenției cititorilor români urmărește să prezinte aspectele esențiale ale preocupărilor criticii și istoriei literare sovietice contemporane. Intenția noastră a fost de a da o imagine variată și cuprinzătoare a diferitelor orientări ce se fac astăzi remarcate în URSS în acest domeniu de activitate literară, care cunoaște căutări numeroase și diferențiate, de la continuarea formelor tradiționale de exegeză critică pînă la cele mai noi cercetări de tip structuralist și semiotic. Articolele incluse au fost grupate în două mari capitole, primul — cu caracter general, teoretic, privind probleme de metodologie, viziune și orientare critică, de poetică, cel de al doilea — cu aplicare mai concretă, de analiză a procesului literar contemporan în URSS și în alte țări.

Antologarea aparține cunoscutului critic și istoric literar sovietic Vladimir Piskunov, care semnează și prefața.

Studiile și articolele incluse sînt tălmăcite după texte originale publicate în URSS, în diferite reviste (cu precădere în „Voprosî Literaturî") sau în volume, culegeri critice (de pildă, în Kontekst). *Avînd în vedere dimensiunile restrînse ale volumului, unii autori (G. Belaia, I. Davîdov, D. Lihaciov, V. Piskunov, D. Zatonski) au fost de acord să prezinte spre publicare în traducere românească variante prescurtate ale studiilor lor.*

Notele originale sînt marcate, la fiecare studiu, cu cifre, iar cele ale traducătorilor, cu asterisc.

Ediția este însoțită în final de un tabel biobibliografic al autorilor antologați.

Un volum similar de studii din critica și istoria literară contemporană românească urmează să apară în URSS.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PREFAȚĂ

„HABENT SUA FATA LIBELLI" — spune un vechi dicton latin. Deceniile și secolele au confirmat, și nu o dată, prin exemple grăitoare, perspicacitatea și justețea acestor cuvinte. Le-au confirmat și le-au dat extindere. Căci nu numai cărțile ca atare, operele izolate sau constituite într-un tot, ale unui scriitor, sau ale mai multora, și-au avut și-și au destinul lor, dar și istoria genurilor și speciilor literare se înscrie sub aceleași semne. Supuse, ca și cele umane, legilor timpului cu ale sale vîrste și stingeri, aceste destine pot fi comune sau insolite, pot evolua pașnic de-a lungul veacurilor sau, dimpotrivă, pot cunoaște izbucniri intempestive, manifestări neașteptate. Epopeea ce a strălucit fără contestare în antichitate este de mult o specie moartă și încercările, fie și cele mai asidue, de a o reînvia nu au dus la nici un rezultat. În schimb tragedia antică stimulează și astăzi competitiv atenția scriitorilor. O specie mereu tînără, mereu prezentă în conștiința lumii literare ne apare romanul, cu toate contestările ce i s-au adus în repetate rînduri, sau poate în ciuda acestora și cu dorința de a le dovedi inconsistența prin biruințele sale. O afirmare strălucită ca intensitate, căutări variate și prestanță cunoaște în lumea secolului XX critica literară. Dacă acum un veac și jumătate Pușkin contrapunea literatura criticii în planul inconsistenței acesteia din urmă în antiteză cu succesele celei dintîi, astăzi unii romancieri sau poeți încep a se plînge de predominarea criticii, a eseului critic, oarecum îngrijorați de perspectiva creșterii acestui gen preferat de mulți dintre contemporanii noștri. Oricum, nimeni n-are să conteste, desigur, succesele criticii literare în ultimele decenii în multe țări ale lumii, manifeste atît în planul căutărilor ei variate, cît și al efervescenței creatoare. A afirma că astăzi critica este un gen de literatură egal în drepturi și prestanță cu proza, poezia, dramaturgia, înseamnă a face o constatare împotriva căreia cu greu ar putea găsi cineva argumente. După cum, în egală măsură, e greu de tăgăduit că această nouă etapă în biografia criticii literare a adus cu sine stabilirea de noi relații — ca anvergură și modalitate — între ea, proză, poezie sau dramaturgie.

Prestigiul nou cucerit de critică a făcut ca destinele ei, pe de o parte, să intereseze mai mult celelalte genuri ale literaturii, iar pe de altă parte, ca ele, implicit, să fie subsumate cu un plus de atenţie procesului general de dezvoltare a literaturii în ansamblul ei, legilor ce guvernează universul contemporan al literelor.

Cu alte cuvinte, am putea spune că s-a creat un statut nou al criticii în veacul al XX-lea, cu precădere, poate, în deceniile din urmă.

Epoca noastră atît de furtunoasă, cu multiplele şi variatele ei frămîntări, antagonisme, aderenţe, contrapuneri, ridicînd în faţa oamenilor noi şi noi întrebări şi probleme, impune literaturii, aproape ca un imperativ, deschideri şi cuprinderi filozofice. Dacă Platon în dialogurile sale vorbea despre scriitor ca despre un om însemnat cu har divin, trăind mai curînd în sfera intuiţiilor şi afectelor, şi mai puţin în cea a raţionalului, astăzi observăm creşterea simţitoare a greutăţii specifice a „meditaţiei" asupra existenţei, asupra destinului uman, a evoluţiei sociale, cu alte cuvinte, asistăm la sporirea greutăţii specifice a filozofiei în opera literară, accentuîndu-se la maximum caracterul ei intelectual. Scriitorul de astăzi nu se mulţumeşte să reflecte lumea, s-o descrie, s-o zugrăvească, să fie cronicarul unei epoci istorice sau al unei societăţi, el se simte dator să-şi spună cuvîntul asupra epocii, a destinului contemporanilor săi, să cugete şi să dezbată, să încerce soluţii. El se simte — şi trebuie să fie — artist şi gînditor totodată. La aceasta a contribuit şi contribuie într-o bună măsură faptul că în ultimele decenii literatura şi-a deschis larg porţile existenţiale pătrunderii experienţelor din cele mai diferite domenii de activitate. Şi nu numai din sfera culturală, umanistă, trebuie s-o subliniem. Sînt de netăgăduit înrîuririle ce le au asupra experienţelor artistice toate acele descoperiri moderne care se subsumează termenului de „revoluţie tehnico-ştiinţifică". La rîndul său, literatura devine obiect de atentă examinare din partea altor sfere ale gîndirii teoretice, din partea diferitelor curente de idei ale epocii noastre. Ne aflăm deci în faţa unui proces de intercomunicare, de activ dialog, schimb de opinii sau chiar schimb de experienţă. Dacă astăzi literatura nu poate face abstracţie de mişcarea de idei din lumea contemporană, de evoluţia gîndirii teoretice, abstracte, filozofia modernă, la rîndul său, se referă adesea la literatură, merge nu o dată mînă în mînă cu ea. Alianţa dintre filozofia înaintată, marxistă,

și literatura înaintată, oglindind idealurile socialiste și mersul societății contemporane spre socialism, este un fapt atestat de evoluția fenomenului literar contemporan din țările socialiste, ca și de drumul de creație al unor personalități scriitoricești cu vederi progresiste din alte țări. Un exemplu convingător al acestei alianțe dintre filozofia înaintată și literatura înaintată, al înrîuririi lor rodnice reciproce, îl constituie relațiile dintre Lenin și Gorki, înrîurirea exercitată de un mare om politic asupra unui mare scriitor. Arta progresistă din zilele noastre caută să-și însușească bogăția filozofiei înaintate, să prelucreze în mod critic moștenirea progresistă a filozofiei. Bertolt Brecht, de pildă, afirma în mod programatic că „teatrul contemporan a devenit cîmp de acțiune pentru filozofi" și apela în piesa sa *Discuția emigranților* la *Știința logicii* a lui Hegel, aducînd elogiu „modului de viață a noțiunilor". Ecouri sensibile și lesne detectabile din *Fenomenologia spiritului* (mai ales din capitolul *Dominație și sclavie*) aflăm în romanul lui Hermann Hesse *Jocul cu mărgelele de sticlă* în sistemul de relații dintre personajele centrale (cu evidentă valoare parabolică) Knecht și Designori, ca și în destinul lor. Tot așa cum, vorbind despre filozofia lui Kierkegaard, de cea a existențialiștilor, vom fi tentați fără să vrem să amintim de ecourile acesteia în opera unor scriitori francezi contemporani, a lui A. Camus și J.-P. Sartre în primul rînd. Relațiile reciproce în sferele literatură și filozofie pot presupune atracții polivalente, uneori chiar diametral opuse. Astfel, creația lui Dostoievski și Tolstoi a constituit la începutul secolului al XX-lea, în Rusia, obiect de meditație, de comentariu atît din partea filozofiei marxiste (articolele lui Lenin, Plehanov), cît și din partea extremei idealiste (filozofia religioasă rusă — N. Berdeaev, D. Merejkovski, K. Leontiev etc.)

Nu mai puțin interesante și revelatoare sînt relațiile dintre literatură și istorie, care a devenit cu adevărat un destin al literaturii. Operele lui Lenin oferă numeroase exemple de „etichetare" a fenomenelor istorice, sociale, economice cu ajutorul unor personaje sau imagini luate din domeniul literaturii. Unele cercetări recente demonstrează că într-o serie de cazuri, personaje sau fapte din domeniul literaturii contribuie la mai buna explicare și înțelegere a fenomenului istoric. Literatura contemporană la rîndul ei înregistrează un interes acut față de istorie, un sentiment viu al legăturii dintre epoci, fixîndu-și atenția cu precădere în două planuri : filozofia individului și filozofia isto-

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

riei. Istorismul ca o calitate complexă caracterizează evoluția literaturii contemporane, urmărind o înțelegere și o însușire estetică și filozofică a vieții și a locului ce-l deține individul în cadrul ei.

Ținînd seama de implicarea organică a destinelor criticii literare în dezvoltarea procesului literar contemporan, e firesc să ne așteptăm la modificări ale rolului ce-l deține, ca și ale rolului teoriei și istoriei literare, într-un cuvînt ale filologiei, la o accentuare și manifestare în ipostaze noi ale misiunii ei. Aceasta a și determinat, în cadrul literaturii sovietice, publicarea în 1972 a Hotărîrii P.C.U.S. „Despre critica literară", în care, pornindu-se de la generalizarea experienței acumulate de ani de zile, se trasau jaloanele de dezvoltare viitoare pentru acest domeniu de literatură.

Nu se poate contesta, desigur, un fapt evident pentru orice contemporan, acela al luărilor reciproce de atitudine din partea criticilor de literatură în probleme de sociologie, filozofie, politică, istorie și din partea filozofilor, sociologilor, istoricilor, specialiștilor în științele exacte, tehnice, în probleme privind dezvoltarea literaturii, în aprecierea unor opere sau fenomene literare mai însemnate. Dar acest aspect este poate mai puțin important cînd vorbim de noile sarcini asumate de critică sau de noile ipostaze în care ea se manifestă. Cu mult mai semnificativă este prezența activă și cu rol adesea din cele mai eficiente a teoriei, istoriei și criticii literare în dezbaterile de idei tot mai complexe ale epocii noastre, în circuitul critic (în accepțiunea largă a cuvîntului, cu valoare de schimb în opinii) pe plan mondial, pe care-l înregistrează secolul nostru. Au dreptate acei reprezentanți ai criticii literare, ai istoriei literare sovietice ca Iuri Lotman, de pildă, care spune că „în secolul XX, filologia trăiește o adevărată revoluție". Era firesc și de așteptat ca odată cu progresul științelor umaniste, în genere, să se dezvolte și filologia, ramură cu existență din cele mai vechi și cu o mare tradiție. Ceea ce observăm în deceniile din urmă este însă o efervescență neobișnuită, un salt furtunos, îndrăzneț, caracterizat nu atît prin amploare, deși nici aceasta nu se poate nega și nu este de neglijat, cît mai ales prin multitudinea soluțiilor și experiențelor încercate, prin ramificarea și diversificarea lor, prin adîncimea și seriozitatea lor. Astăzi filologia nu se mai mulțumește cu comentarea textului, cu analiza personajului, cu relevarea trăsăturilor specifice ale biografiei literare. Criticul literar, teoreticianul de literatură își asumă tot mai mult rolul de a interpreta prin opera

literară lumea, de a o explica ; criticul, istoricul, teoreticianul de literatură năzuiesc să stea alături de filozof în înțelegerea legilor de dezvoltare ale universului uman. Critica devine tot mai mult în conștiința contemporană, atît pentru cei ce o profesează, ca și pentru cei ce o citesc, un mod aparte de cunoaștere și înțelegere a vieții și istoriei, a destinelor lumii contemporane.

Critica literară din zilele noastre urmărește realizarea unei simbioze complexe prin preluarea experiențelor din domeniul filozofiei, al istoriei, al sociologiei, al muzicii, cinematografiei, teatrului, inclusiv prin apelarea la științele matematice. În felul acesta, pe de o parte, ea își lărgește mult domeniul metodologic, pe de altă parte capătă o conștiință sporită a propriei sale misiuni în viața intelectuală a veacului nostru, ia act tot mai insistent de propria sa importanță în acest cadru. De unde și prestanța cu care se afirmă în ochii cititorilor. Se cunosc destule cazuri în deceniile din urmă, atît în URSS, cît și în România, ca și în alte țări, cînd critica literară a dus la estomparea beletristicii, a prozei sau a poeziei. Astăzi o carte bună de eseuri, de critică literară se caută și se citește cu același interes cu care se citește un roman bun. Succesele repurtate în anii din urmă de monografia lui M. Bahtin despre Dostoievski, de lucrările lui D. S. Lihaciov, închinate literaturii ruse vechi, sau de cele ale lui I. Lotman vin ca o vie confirmare.

Această autoconștiință sporită a criticii, a filologiei, a rolului ce le revine în lumea contemporană, lărgirea ariei lor metodologice, a ridicat o serie de noi probleme, între care în primul rînd aceea a specificității și individualității criticii în raport cu alte genuri și specii literare, apoi aceea a definirii drumului său de mîine, a locului său in sfera intelectuală și culturală contemporană etc.

Nu e de mirare, deci, că în ultima vreme apar cărți care dezvăluie frămîntările interne ale criticii literare contemporane, acel monolog interior plin de întrebări pe care ea îl poartă întru propria sa cunoaștere și stabilire a locului și rolului ce-i revin în lumea secolului al XX-lea. Apropierea sensibilă a criticii de alte specii literare a făcut pe unii să pledeze pentru desființarea oricăror bariere și contopirea criticii cu beletristica, cu proza în primul rînd. Binecunoscutul cercetător al literaturii, istoricul și criticul literar B. Bursov a publicat nu demult o carte intitulată semnificativ *Critica și literatura* (Leningrad, 1976). Pentru Bursov menirea criticii în lumea contemporană se conturează

foarte limpede : „Critica trebuie să devină literatură şi cînd spun aceasta am în vedere nu atît aspectul stilistic, cît mai ales mijloacele şi formele de cunoaştere a omului şi a lumii".

Desigur, critica se încadrează în sfera literaturii ca o formă de manifestare aparte, ce poate şi trebuie să apeleze la unele mijloace şi modalităţi de expresie artistică ; dar ea nu trebuie în nici un caz contopită cu speciile în proză, dizolvată în ele. Osmoza nu poate duce în acest caz la rezultate pozitive. Critica trebuie să-şi păstreze autonomia, independenţa, universul ei specific de procedee, de mijloace, de preocupări. Apelînd la un limbaj emoţional, subiectiv, la un limbaj care o apropie de cel al beletristicii, îi dă avînt poetic (Belinski şi-a intitulat unul din primele studii *Reverii literare* într-o epocă în care „reveria", „meditaţia" era o preocupare frecventă a scriitorului romantic !) ; critica nu poate renunţa, credem, la metodele ştiinţifice de cunoaştere şi analiză a realităţii, la procedeele obiective de cercetare a universului uman şi social. Întru apărarea acestor poziţii autonome ale criticii literare s-au scris destule pagini ; ne-am mulţumi să amintim două din culegerile cele mai recente : *Probleme de metodologie a criticii contemporane* (Moscova, 1976) şi *Critca literară contemporană. Probleme de teorie şi metodologie* (Moscova, 1977), care vin ca o expresie a conştiinţei şi răspunderii sporite a criticii şi istoriei literare, a teoriei literare şi totodată ca o atestare a independenţei lor. Că a fi critic înseamnă totuşi altceva decît a fi prozator sau poet, nuvelist sau romancier, o înţeleg, evident, aceia dintre scriitori care paralel cu creaţia lor pur beletristică simt nevoia să se adreseze cititorului şi pe calea eseului, a articolului, a criticii literare într-un cuvînt. E o practică foarte răspîndită în vremea noastră, care ne îngăduie să citîm volume de critică de mare interes pentru cunoaşterea fenomenului literar contemporan, semnate de prozatori prin excelenţă ca G. Markov, S. Zalighin, S. Antonov, I. Bondarev, I. Trifonov etc.

E lesne de înţeles că în condiţiile contemporane creşte şi exigenţa faţă de cei ce-şi asumă misiunea de a fi critici şi istorici literari, misiunea de a cerceta şi analiza fenomenul literar. Mai mult ca oricînd altădată critica are nevoie de personalităţi, de personalităţi capabile să răspundă problemelor complexe ce se ridică astăzi în faţa criticii literare, capabile să se manifeste ca gînditori şi preţuitori ai frumosului, şi totodată ca filozofi, esteticieni şi istorici. Personalitate etică şi spirituală, criticul tre-

buie să fie în același timp și o personalitate artistică și culturală. Se înțelege de la sine că talentul este o condiție fundamentală, necesară, ca în cazul oricărui scriitor : totodată însă criticul din zilele noastre, în comparație cu confratele său de acum cîteva decenii, trebuie să fie mai puternic înarmat cu acele variate și multiple cunoștințe, care toate laolaltă formează noțiunea de „cultură". El trebuie să-și însușească, deci, experiența bogată ce a fost acumulată de-a lungul anilor, prelucrată, gîndită de predecesorii săi. Astăzi sfera noțiunii de cultură este cu mult mai vastă și mai complexă decît pe vremea lui V. G. Belinski sau Sainte-Beuve. Și sarcina criticului devine în consecință mai grea.

•

Care ar fi parametrii generali care ar defini dezvoltarea criticii contemporane, polii între care oscilează căutările ei ? Și care ar fi în speță căutările principale ale criticii literare în Uniunea Sovietică ?

Se impune o primă constatare de ordin general privind preocuparea pentru frumos, deci idealul estetic al epocii noastre. Cum e lesne de înțeles, acesta nu poate fi unul și același pentru întreaga societate contemporană, indiferent de structura ei, de aspirațiile sociale și politice. Se știe că, după părerea lui Marx, burghezia este funciarmente ostilă frumosului. Dar iată că vine ca un paradox constatarea că astăzi burghezia proclamă tot mai mult cultul frumosului, absolutizează ideea de frumos, atoputernicia frumosului. De aci importanța estetismului ca atare și de aci tendința unor gînditori contemporani din apus de a socoti estetica drept forma de cultură cea mai vie și cea mai socială (Guido Marpurjo Togliebus între alții).

Această tendință este destul de maleabilă, înglobînd formele cele mai variate de activitate estetică (inclusiv, desigur, și activitatea teoretică în domeniul esteticii). Acordînd esteticii rolul unei „forme de cultură" aparte, preponderentă față de altele, se ajunge să se contrapună creația artistică creației sociale, arta științei, deci se reiau în condiții schimbate concepțiile bergsoniene, care așază intuiția mai presus de intelect și de activitatea acestuia. În forme variate (Husserl sau „noii filozofi" francezi) intuitivismul este cultivat de toți cei ce afirmă că trăim o epocă de criză a rațiunii, de criză a gîndirii, că civilizația nu poate re-

zolva problemele pe care şi le pune omenirea. De aci atacurile împotriva culturii, a civilizaţiei, pornite de către reprezentanţii „noii stîngi", care proclamă deschis teoria „contraculturii", înrîurind cu pledoaria lor chiar şi pe unii reprezentanţi ai fenomenologiei de orientare academică, cum ar fi unul din promotorii ei remarcabili, Mikel Dufrenne. Nu putem să nu fim de acord cu patosul acestui estetician, cînd el îşi asumă rolul de critic al culturii burgheze contemporane. Totodată însă nu putem să nu observăm că această critică poartă unele semne nihiliste. Ca o consecinţă se remarcă identificarea culturii contemporane cu cea a claselor exploatatoare şi ignorarea culturii democrate, a maselor populare.

Desigur, lucrurile trebuie privite cu obiectivitate. Şi dacă asemenea exagerări trezesc replici polemice, nu putem totuşi contesta că există în teoria literară burgheză căutări interesante şi cu rezultate ce merită atenţia noastră, cum ar fi cele întreprinse în sfera analizei scrupuloase a specificităţii fenomenului literar, a mijloacelor de exprimare a acestei specificităţi (Emil Steiger, O. Rouat, M. Pidal etc.)

Oricum însă, în majoritatea cazurilor, teoria literară burgheză îşi propune cercetarea fenomenului literar în sine, izolat de alte fenomene contemporane, adiacente, reducînd totul la „text", considerat într-o sferă mai amplă sau mai restrînsă, dar pe linia autonomiei, mergînd crescendo pînă la totala absolutizare (cum a fost cazul cu unii critici americani).

În lumea contemporană, toate fenomenele se manifestă în strînsă legătură unele cu altele şi nu pot fi explicate şi înţelese în elementele lor caracteristice decît prin confruntare şi comparare, ţinînd seama de dialectica interacţiunii reciproce. Nu ne putem opri să nu amintim spusele lui G. L. Buffon că orice pas al naturii este îndreptat concomitent în mai multe direcţii, cuvinte ce nu pot să nu fie socotite un exemplu de gîndire dialectică.

Critica literară sovietică îşi afirmă şi ea cu toată pregnanţa individualitatea în confruntarea cu diferitele orientări ale criticii burgheze. Fără a nega rolul şi importanţa fenomenului de artă ca atare, al specificului artistic ale operei literare, fără a respinge ideea şi valoare „textului", critica literară sovietică, în virtutea fundamentului său filozofic marxist-leninist, urmăreşte cercetarea „textului" în „context", într-o largă perspectivă contextuală,

în strînsă legătură cu toate acele fenomene și momente social-politice, istorice etc., care îl încadrează, îl susțin, îi dau plenitudine de manifestare și explicitate ca sens. Poate ca un fel de manifestare programatică Institutul de literatură mondială „A. M. Gorki" din Moscova publică de cîțiva ani culegeri anuale de articole sub titlul *Kontekst*, care vine să sublinieze orientarea lor metodologico-teoretică. Dealtfel, în prefața la prima culegere din această serie, citim : „Estetica marxist-leninistă vede în fiecare operă nu un text abstract, așezat în fața ei și nici avînturi ale unei «existențe» din altă lume, ci o totalitate de relații reale, exprimate cu ajutorul textului, care se manifestă de fiecare dată ca o individualitate și o personalitate unică, irepetabilă. Scopul nostru este de a dezvălui această idee artistică unică, de a-i înțelege semnificația și locul în componența altor interese spirituale și materiale ale societății și ale poporului." [1]

Relația text-context, artistic-social, specificul contextului, măsura în care acesta contribuie la explicarea textului, dialectica și dinamica celor două valori — textuală și contextuală — sînt tot atîtea probleme pe care critica literară sovietică le abordează și le rezolvă în temeiul principiilor fundamentale ale filozofiei marxist-leniniste.

Pentru o serie de critici de prestanță precum I. Davîdov, S. Averințev, A. Guliga, A. Arnoldov principalele implicații contextuale sînt de ordin culturologic ; fenomenul literar apare în cercetările lor încadrat într-o vastă perspectivă contextuală culturală, într-un complex de relații culturale, evoluînd după principiul dialectic al luptei între cele două culturi.

Cercetarea contextuală a fenomenului literar, aducînd o deschidere pe care am numi-o spațială, se îmbină în viziunea criticii literare sovietice cu deschiderea temporală, istorică. Istorismul, una din trăsăturile organice ale criticii literare sovietice este determinat de spiritul de partid care o însuflețește și care se constituie într-un element estetic intrinsec, definitoriu pentru întreaga ei individualitate. După cum un element organic, constitutiv este și caracterul popular, spiritul ei popular, indisolubil legat și condiționat de partinitate și de idealurile umaniste, ale unui umanism real. Idealurile majore ale artei din epoca noastră, spiritul de partid, caracterul popular, umanismul sînt în egală măsură idealuri și țeluri majore pentru activitatea oricărui

[1] *Kontekst — 1972*, Moscova, 1973, p. 5.

critic literar sovietic. Dealtfel, dezvoltarea cu succes a teoriei şi criticii literare, a istoriei literare în ţările socialiste demonstrează din plin perspectivele bogate ce le deschide alianţa gîndirii estetice cu filozofia înaintată, cu filozofia marxistă.

Un element important în definirea individualităţii criticii literare sovietice îl constituie problema metodologiei. Se impun şi de astă dată paralele şi delimitări polemice. Contrapunerile de viziune şi concepţii atrag în mod firesc şi implicit diferenţieri de metodologie, problemă asupra căreia se discută în ultima vreme cu insistenţă, avînd în vedere multitudinea contactelor cu alte discipline şi a împrumuturilor metodologice operate. Totodată, problema metodologiei mai presupune şi o cercetare în perspectivă istorică cu raportare la tradiţie, la acceptarea critică a criticii. Fie că discutăm problema în plan contemporan, cu referire la alte şcoli sau curente existente astăzi, fie că-i dăm o deschidere istorică, prin raportare la o moştenire mai apropiată sau mai depărtată, atitudinea criticii marxiste faţă de diferite şcoli sau curente nu poate fi decît diferenţiată în funcţie de scopurile propuse şi de căile urmate de feluritele orientări. Obiectivitatea se uneşte în acest caz cu fermitatea, cu rigoarea poziţiilor şi a punctelor de vedere. În prefaţa mai înainte amintită citim : „...trebuie să subliniem opoziţia dintre metodologia noastră şi şcolile cele mai influente la ora actuală în apus de interpretare a literaturii : existenţială, fenomenologică, freudistă şi formală. Toate se bizuie pe «introducerea» în literatură a unor construcţii, care ar fi chemate, zice-se, să-i organizeze conţinutul haotic, lipsit de organizare proprie. Critica literară marxistă porneşte, dimpotrivă, de la încrederea în literatură... pătrunderea cît mai adînc în construcţia operei literare, relevarea legăturii ei cu viaţa reprezentînd una din sursele principale de îmbogăţire şi organizare a metodelor de cercetare ale criticului sau istoricului literar."[2]

Delimitările şi în acelaşi timp afirmările constructive ale criticii literare sovietice, definirea propriilor sale poziţii se realizează la niveluri diferite şi în ipostaze diferite. De pildă, interesantele lucrări în probleme de metodologie ale lui M. B. Hrapcenko urmăresc analiza scrupuloasă, obiectivă a unor orientări noi în cercetarea literară străină şi sovietică. Căutînd să folosească „sîmburele raţional" al semioticii, de pildă, el respinge

[2] *Ibidem*, p. 7.

ideea cercetării „în sine", formale, a semnului, a motivului, a mesajului etc. Toate acestea, arată M. B. Hrapcenko, nu trebuie să constituie o abstracție, să fie independente de opera literară, ci să existe numai înăuntrul operei, în cadrul ei, să se manifeste *în* și *prin* țesătura ei artistică, ca un element organic al ei.

Critica literară sovietică are tradițiil bogate și foarte interesante, în multe din manifestările ei de reputație europeană și chiar mondială. Și nu putem să nu amintim ca un merit al anilor din urmă faptul că s-a tins spre o cercetare atentă, scrupuloasă a acestei tradiții, desfășurată sub semnul obiectivității și al dorinței de înțelegere și prețuire autentică, ceea ce a dus la rezultate incontestabil pozitive.

Astfel, putem vorbi în primul rînd de o relecturare mai comprehensivă și mai atentă, mai fidelă și mai larg cuprinzătoare a moștenirii critice a democraților-revoluționari, de pe urma căreia aceștia au avut numai de cîștigat. S-a remarcat o revenire cu amplificări, descoperiri de noi texte, publicații de materiale inedite la moștenirea criticilor marxiști de la începutul secolului nostru (V. G. Plehanov, A. Lunacearski, V. Vorovski, A. Voronski etc.). Au reintrat în conștiința cercetătorilor și a cititorilor lucrările școlii formale de acum o jumătate de veac. Desigur, nu e vorba de o revenire mecanică și cu atît mai puțin de o includere totală și pasivă. Reconsiderarea acestei școli, și a metodei formale în genere, constituie obiect de preocupare pentru gîndirea critică contemporană pe o scară mai largă. Precum se știe, moștenirea școlii formale este revendicată și de o serie de critici apuseni, între alții de reprezentanții structuralismului apusean, în diferitele sale ipostaze și variante. Critica marxistă din URSS a procedat în ultima vreme la o analiză pertinentă, serioasă și obiectivă a metodei formale, cu delimitările necesare. La aceasta au contribuit în mod pozitiv atît cunoașterea mai temeinică a acestei școli prin publicarea lucrărilor ei celor mai de seamă (ale lui I. Tînianov, V. Șklovski, B. Eihenbaum, V. Vinogradov etc.), cît și luările de atitudine autocritică și critică ale reprezentanților acestei școli care mai sînt încă în viață (V. Șklovski, între alții). Destinul contemporan, nou, pe care-l cunoaște critica „formală" cu diferitele sale prelungiri și manifestări contingente (critica semiotică, critica structuralistă etc.) se desfășoară atît sub semnul preluării critice a cuceririlor neîndoielnice ale acestei școli în domeniul analizei versificației, în studierea mijloacelor de expresie artistică, sau a specificității operei literare, cît și sub

semnul continuării şi dezvoltării acestor metode îmbogăţite de principiile filozofiei şi esteticii marxist-leniniste.

Această reevaluare critică a şcolii şi metodei formale la un nou nivel de înţelegere, caracterizat prin ancorări şi deschideri istorice, prin folosirea cuceririlor semioticii moderne, cu largă aplicare, este legată de activitatea unor cercetători binecunoscuţi precum I. Lotman, Veaceslav Ivanov, Vladimir Toporov etc. Fără a intra în precizarea elementelor ce-i deosebesc, relevînd, dimpotrivă, numai aspectele comune, trebuie să spunem că ineditul studiilor întreprinse de ei se manifestă atît în lărgirea ariei de investigaţii, în depăşirea fenomenului pur literar pentru a trece în domeniul general al culturii, cît şi în abordarea complexă a problemelor de poetică, subsumîndu-i elemente adiacente (istorice, filozofice) etc.

O tradiţie remarcabilă (lucrările lui Veselovski, în primul rînd) se poate invoca şi în domeniul studiului comparat al literaturii, al analizei comparate a fenomenelor literare. Viziunea marxist-leninistă asupra procesului istoric şi al dezvoltării culturii, fundamentele esteticii marxist-leniniste au dat o temelie ştiinţifică solidă şi o nouă deschidere cercetărilor comparate întreprinse asupra fenomenului literar de savanţi precum M. P. Alexeev, V. M. Jirmunski, B. Tomaşevski, A. Beleţki, I. Neupokoeva şi alţii, lărgindu-se perspectivele între altele şi prin depăşirea europocentrismului (lucrările lui N. Konrad), prin înglobarea unor zone noi de artă şi literatură, altădată ignorate, care s-au dovedit a prezenta un mare interes (literatura sud-americană, africană, asiatică etc.).

Ca o încununare a eforturilor înregistrate pe parcursul ultimilor ani prin studiul legăturilor reciproce şi al interacţiunilor dintre literaturile mai apropiate sau mai îndepărtate în timp şi în spaţiu (lucrările lui M. P. Alexeev, D. F. Markov etc.) sau prin analiza comparată în plan tipologic, stilistic (D. S. Lihaciov, A. Cicerin, T. Motiliova) se înscrie lucrarea amplă, colectivă, în curs de finală elaborare şi apropiată apariţie *Istoria literaturii universale*. Realizată sub egida Institutului de literatură mondială „A. M. Gorki", această lucrare fundamentală încearcă o cuprindere totală, pe plan vertical şi orizontal, în perspectivă istorică şi geografică, a evoluţiei literare a omenirii.

Stimulatoare s-a dovedit publicarea lucrărilor lui M. Bahtin de teorie şi istorie a literaturii (îndeosebi de teorie a genurilor, de analiză a romanului, sau privind dezvoltarea istorică a stilu-

rilor), apărute în anii din urmă. Ele au îndreptat atenția spre cercetarea istorică a structurilor literare, a tipurilor într-o largă perspectivă istoric literară, cu adevărat europeană, considerată în plan sincronic și diacronic, adică al contingențelor în epocă și al succesiunilor în timp, realizîndu-se o intimă și organică sudură între teorie și istorie literară.

•

Care sînt preocupările principale ale criticii sovietice contemporane? Pentru că, orice s-ar spune, se știe prea bine că fiecare epocă, în virtutea unei complexe și multiple intercondiționări, își are obiectele sale predilecte de studiu. Dacă pe timpul lui Belinski se discuta cu înflăcărare despre romantism și se căutau criteriile de delimitare dintre romantism și realism, la interval de cîteva decenii discuția s-a mutat în sfera „artei noi". Tradiționala delimitare dintre teorie, istorie și critica literară ne va ajuta să răspundem mai lesne la această întrebare citind o serie de manifestări reprezentative pentru fiecare din ele. Astfel am putea menționa ca un moment de excepție apariția celor trei volume de *Teoria literaturii în perspectivă istorică* (printre autori amintim pe M. B. Hrapcenko, P. Palievski, N. Ghei, N. Miasnikov) urmărind realizarea unei poetici cu perspective istorice sau mai bine zis a unei poetici istorice (sub semnul tradiției lui A. Veselovski) în planul analizei tipurilor, stilurilor, văzute în evoluția lor de-a lungul anilor, din antichitate pînă astăzi. În aceeași sferă metodologică se înscriu cele trei volume de *Teorie a stilurilor literare* (M., 1977), realizate pe baza unui material bogat și în același timp convingător, înglobînd dezvoltarea literaturii ruse de la Pușkin pînă în zilele noastre. Ambele lucrări, ample și temeinice, demonstrează o armonioasă îmbinare între teorie și istorie literară, teoria literară manifestîndu-și aplicarea în plan și cu deschidere istorică, iar istoria literară fundamentîndu-se teoretic.

Numeroasele cercetări privind dezvoltarea literaturii ruse de-a lungul veacurilor sau a altor literaturi (franceză, germană etc.), studiile întreprinse asupra destinului unor personalități literare sau al unor opere literare vădesc progresele înregistrate de istoria literară.

Nu mai puține sînt cărțile ce se ocupă cu analiza procesului literar contemporan din Uniunea Sovietică, examinîndu-l fie

în structurile şi legile sale de dezvoltare internă, fie în context larg mondial, sau studiile care dezbat probleme privind destinele contemporane ale unor genuri sau specii, ale unor tipuri literare etc.

Trebuie să recunoaştem însă că pe primul plan ca importanţă şi rezonanţă în masele de cititori se situează probleme şi preocupări de semnificaţie majoră, care ţin de o sferă comună celor trei ramuri — teorie, istorie, critică — şi solicită resurse intelectuale şi artistice comune. Printre acestea se numără în primul rînd problema realismului, care constituie de ani de zile obiect de discuţie şi stîrneşte acelaşi interes, aceeaşi participare activă. Dacă ar fi să strîngem laolaltă numai lucrările apărute în anii din urmă, am reuşi să realizăm o amplă istorie asupra dezvoltării realismului în Rusia şi în alte ţări ale lumii de-a lungul vremii. Permanenţa acestei probleme, prezenţa ei continuă pe ordinea de zi, se datoreşte posibilităţilor de înnoire de care metoda realistă dispune, de care este aptă, incitînd în consecinţă şi la înnoirea comentariului în jurul ei, a interpretărilor ce i se dau. Subliniind de fiecare dată fundamentarea ideologică fermă a realismului, critica literară sovietică scoate totodată în evidenţă valenţele lui noi în epoca noastră, dialectica dezvoltării şi dinamica înrîuririlor. Îşi spun cuvîntul în acest proces de transformare atît condiţiile şi însuşirile epocii istorice, cît şi conviețuirea, vecinătatea cu alte curente şi şcoli literare. Astfel cîştigă o audienţă tot mai largă teza lui D. F. Markov care porneşte de la o înţelegere mai largă, mai puţin rigidă, a locului şi rolului adevărului în artă şi literatură, subliniind că alături de realismul critic „şi cu atît mai mult înaintea lui, au existat curente cu altă orientare ideologico-filozofică şi nu există nici un argument logic pentru a le socoti nediferenţiat străine de adevărul artistic numai peentru că nu ţin de realism". Delimitare necesară şi cu rodnice sugestii, căci veridicitatea, adevărul vieţii le aflăm nu numai în metoda realistă, iar realismul nu se reduce şi nu se epuizează în noţiunea de adevăr, de veridicitate. Această delimitare îngăduie înţelegerea mai profundă şi comprehensivă a fenomenelor complexe ce caracterizează dezvoltarea literaturii ruse la începutul secolului XX şi în interiorul ei statutul formulelor „nerealiste", după cum îşi află prezenţa utilă în cercetarea anumitor fenomene artistice naţionale, ale unor ilteraturi cu specific naţional deosebit de tiparele şi tipurile cunoscute şi tradiţionale europene.

Dealtfel, în epoca noastră, alături de dezbaterile în jurul realismului, discuțiile asupra specificului național polarizează în gradul cel mai înalt atenția criticilor și istoricilor literari. Țin de arhiva gîndirii literare opiniile ce susțineau cu cîteva decenii în urmă ideea că naționalul ar duce la provincializarea literaturii, la îngrădirea posibilităților ei de dezvoltare și de comunicare cu sfere mai largi de cultură. Astăzi, dimpotrivă, auzim glasuri care își manifestă îngrijorarea că naționalul, afirmîndu-se tot mai insistent în conștiința opiniei publice contemporane, ar amenința să eclipseze socialul, i-ar pune sub semn de întrebare primatul. Și, ca un corolar firesc, apare interesul pentru teorii și doctrine care susțin și fundamentează importanța factorului și specificului național în cadrul uneia sau alteia dintre literaturi. Respingînd tezele lui Spengler și teoria ciclurilor în cultură, ca și opiniile binecunoscute ale lui Toynbee, care contrapune formele de cultură apusene și răsăritene, cu alte cuvinte respingînd teoriile ce formulează ideea exclusivismului național și în virtutea acestui principiu urmăresc opoziția dintre culturi, critica literară sovietică acordă problemei specificului național o importanță mare.[3]

Pornind de la un material concret, de obicei de la datele și faptele de literatură rusă, se ajunge la dezbateri teoretice cu aplicare mai largă, vizînd problema ontologiei conștiinței naționale, a raporturilor dintre structurile primare ale vieții istorice și structurile artistice născute în temeiul lor și ca o reflectare a lor.

Această preocupare teoretică pentru problema specificului național își află adesea cauzele și izvoarele în însuși procesul literar contemporan, cum se întîmplă astăzi în cazul literaturii sovietice. Afirmarea cu succes a prozei țărănești a pus cu deosebită acuitate problema atitudinii față de valorile spirituale, de tradiția națională, față de destinele acestor valori străvechi, supuse vicisitudinilor pe care le aduce cu sine revoluția tehnico-științifică.

Problema specificului național, a caracterului național a devenit izvor de profundă meditație etică și politică, deosebit de

---

[3] Semnificativă, de pildă, apariția în ultimii ani a cîtorva lucrări serioase închinate acestei problece : *Specificul național al literaturii ruse* de B. Bursov (Moscova, 1967), *Importanța literaturii ruse* de M. Berkovski (Leningrad, 1975), *Specificul național în literatura rusă* (Moscova, 1976) de E. Kupreianova și G. Makogonenko.

importantă pentru o realitate culturală ca cea a Uniunii Sovietice în care naționalul trăiește într-o permanentă osmoză cu internaționalul. Și mai ales într-o epocă în care idealul internațional nu este mai puțin stimulatoriu pentru unele spirite decît cel național. Critica literară sovietică nu poate face abstracție de o realitate atît de importantă a procesului literar sovietic care este caracterul său multinațional. Relația național-internațional este o componentă a desfășurării cotidiene a culturii și literaturii sovietice, o componentă a realității culturale și literare. Realizarea armoniei dialectice dintre ele este o năzuință și un imperativ. Și dacă pe de o parte aceasta impune criticilor și istoricilor literari apelarea sistematică la valorile naționale, popularizarea lor, aducerea lor în cotidian, în permanența prezentului, de pe altă parte presupune „ieșiri" spre formele de cultură ale altor naționalități, cercetarea, cunoașterea, compararea lor. Cunoașterea și sintetizarea propriului proces literar merge mînă în mînă cu lucrările de literatură comparată (de pildă legăturile dintre literatura rusă și armeană, rusă și ucraineană, armeană și georgiană etc.) pentru ca să se tindă în faza finală la un tablou complex și cuprinzător, ceea ce a și fost realizat odată cu publicarea unei ample *Istorii a literaturii sovietice multinaționale* în șase volume.

Perspectiva internațională înseamnă și propagarea valorilor culturale și literare ale altor popoare, înseamnă studierea experienței lor, cunoașterea realizărilor lor. Dacă pentru critica literară sovietică de astăzi a devenit o preocupare tot mai asiduă experiența propriei sale literaturi în context mondial, în perspectiva procesului literar mondial, în aceeași măsură ea acordă atenție experienței altor realități literare și în primul rînd celei din țările socialiste. Apariția recentă a unui număr românesc al revistei „Voprosî literaturî", existența altor numere similare, german, bulgar, polonez etc., culegeri de articole și studii despre probleme și fenomene din cadrul literaturilor din țările socialiste sau cercetarea atentă și obiectivă a fenomenului literar apusean sînt tot atîtea expresii ale acestei deschideri internaționale și internaționaliste a criticii literare sovietice.

•

După cum s-a văzut, sarcinile de astăzi ale criticii literare din Uniunea Sovietică, precum și din alte țări, au sporit con-

siderabil. Și dacă, pe de o parte, critica literară are a profita de descoperirile și deschiderile revelatorii ale istoriei literare, dacă ea este înarmată mai bine decît altădată pe plan teoretic datorită cercetărilor serioase întreprinse în această zonă, pe de altă parte tocmai existența acestor premise și realizări importante în sectoarele contingente ale teoriei și istoriei literare îi îngreunează misiunea. Emulația ridică ștacheta nivelului și al criticii și al exigențelor formulate față de ea. Critica se află astăzi în competiție cu teoria și istoria literară. E o competiție din care ar dori să iasă biruitoare și nu înfrîntă. Aceasta sporește și exigența criticii față de ea însăși și autocontrolul asupra propriilor sale realizări. Și, mai ales, stimulează năzuința spre perfecțiune.

Semne îmbucurătoare în acest sens s-au făcut manifeste în vremea din urmă și numărul lor continuă să sporească. În primul rînd, se remarcă o individualizare și o diversificare, deci varietate în interiorul acelei unități fundamentale ideologice ce caracterizează critica literară sovietică. Profilarea „critică" a unor reviste („Voprosî literaturi", „Literaturnoe obozrenie") nu rezolvă problema criticii în periodice. Critica definește adesea personalitatea cutărei sau cutărei publicații care este solicitată și citită tocmai în virtutea acestui fapt. Criticii încep să-și aibă cititorii lor. Cititorul caută să stabilească un dialog permanent cu un anume critic sau cu cîțiva, care îi sînt apropiați ca mentalitate și manieră literară. Cititorul își fixează predilecția la o anume tribună a criticii și la un anume critic. Ceea ce în ultimă instanță stimulează și demonstrează răspunderea și prestanța actului critic, care se înscrie tot mai mult în ierarhia actelor de conștiință civică, de afirmare a participării criticului la destinele lumii contemporane. *O iubire exigentă* și-a intitulat A. Bocearov culegerea de articole de critică literară, exprimînd în acest titlu o profesiune de credință la care ar putea subscrie mulți dintre colegii săi de condei. *Iubire exigentă* față de oameni, față de contemporanii noștri — iar aceasta presupune obligația nobilă de modelare a conștiinței lor în lumina celor mai înalte idealuri.

Individualizarea actului critic merge mînă în mînă cu diversificarea stilistică, cu conturarea unor opțiuni stilistice și în maniera de a scrie sau de a se afirma de la tribuna criticii. Fără a socoti că facem o categorisire rigidă și obligatorie, am atrage atenția cititorului asupra cîtorva din atari „nuclee", grupînd un număr de critici în virtutea unor afirmații de gust, de înclinări literare etc. Astfel, alături de critica academică, tradițională

(M. Hrapcenko, V. Ozerov) am putea vorbi de o critică publicistică, preluînd și continuînd o veche tradiție rusă, cea a democraților-revoluționari (Feliks Kuznețov, I. Surovțev, A. Metcenko), de o critică eseistică (I. Annenski, I. Zolotusski). Pornind de la alt criteriu de grupare, am putea vorbi de o critică „etică" și „morală" (F. Kuznețov, A. Bocearov) și de una tipologică, de gen (Al. Mihailov, V. Oskoțki). Critica filozofică (A. Gulîga, B. Sucikov) s-ar contrapune celei sociologice (V. Ozerov, I. Surovțev, L. Iakimenko, I. Dzeverin) și celei psihologice, continuînd linia lui L. Vîgotski (L. Ghinzburg). Cercetarea stilurilor literare sovietice așa cum o fac E. Sidorov și G. Belaia diferă prin manieră și cuprindere istorică și culturală de unele preocupări de același gen ce le aflăm la I. Lotman sau V. Ivanov.

Balzac spunea cîndva că orice prefață seamănă cu cuvîntul de onoare dat de un locuitor din Gascogne. Cu toate acestea, atît el, cît și atîția alții după el au scris și continuă să scrie prefețe.

Sperăm ca cea pe care o oferim cititorului român, pentru a-i înlesni această întîlnire și luare de contact cu cîțiva dintre reprezentații criticii sovietice contemporane, să nu-i dea dreptate scriitorului francez.

VLADIMIR PISKUNOV

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY

TENDINȚE ACTUALE ÎN TEORIA LITERATURII ȘI ARTEI SOVIETICE

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MIHAIL HRAPCENKO

PERENITATEA OPEREI LITERARE. PROPRIETĂȚI INTERNE ȘI VALOAREA FUNCȚIONALĂ

1

ASUPRA PROBLEMEI receptării diferite a operelor marilor artiști ai cuvîntului de către contemporani și de către generațiile următoare și-au concentrat de multe ori atenția scriitorii înșiși, teoreticienii, istoricii literari. Cel mai adesea faptul s-a explicat prin caracterul eterogen al psihologiei diverselor categorii de cititori, prin mutațiile pe care le comportă această psihologie. În acest sens, s-a afirmat și se afirmă în continuare, destul de frecvent, idei potrivit cărora receptarea operei reprezintă un proces în care cititorul devine într-un fel coautor.

Viu interesat de această problemă, A. Potebnea considera că „putem înțelege o operă poetică în măsura în care participăm la crearea ei“ [1]. Cei care receptează o creație artistică îi conferă acesteia un sens valoric determinat. Conținutul *„proiectat de noi, adică încorporat operei înșăși*, este realmente condiționat de forma lui internă, dar putea foarte bine să nu intre în intențiile artistului, care creează întru satisfacerea unor necesități temporale, uneori extrem de limitate, ale vieții sale personale“ [2].

Oscar Wilde, spre deosebire de Potebnea, aprecia că „semnificația oricărei opere de artă se cuprinde în egală măsură în sufletul celui care o contemplă, ca și în al aceluia care a creat-o“ [3]. Totodată, dezvoltînd ideea după

[1] A. A. Potebnea, *Iz lekții po teorii slovesnosti*, Harkov, 1894, p. 136.

[2] A. A. Potebnea, *Polnoe sobranie socinenii*, t. I, Gosudarstvennoe Izdatelstvo Ukrainî, 1925, p. 141 (sublinierea îmi aparține — M.H.).

[3] Oscar Wilde, *Polnoe sobranie socinenii*, t. 5, Moscova, 1909, pp. 205—206.

care o operă de artă importantă rămîne statornic punctul de plecare pentru noua creativitate a cititorilor, Oscar Wilde găsea firească orice fel de interpretare și înțelegere. „Unica particularitate caracteristică a formei estetice constă în faptul că oricine poate să pună în ea tot ce îi trece prin cap și să vadă în ea ceea ce dorește..." [4]

Profundele deosebiri între intenția scriitorului și modul cum sînt receptate creațiile sale în procesul existenței lor istorice au fost subliniate de Anatole France : „Îndrăznesc să afirm — scria el — că nici un vers din *Iliada* și *Divina comedie* nu și-a păstrat în înțelegerea noastră sensul ce i s-a conferit inițial. Viața înseamnă schimbare, iar viața postumă a gîndurilor noastre, fixate prin scris, se impune aceleiași legi : ele își continuă existența doar prin schimbare perpetuă, devenind din ce în ce mai neasemănătoare cu ceea ce erau cînd s-au ivit în lume, născîndu-se în sufletul nostru. Ceea ce va entuziasma în scrisul nostru viitoarele generații ne este cu desăvîrșire străin." [5]

Multitudinea nelimitată a sensurilor creațiilor artistice, justificarea oricărei „descifrări" este susținută de adepții teoriei literare a codificării simbolice. Criticul și teoreticianul francez Roland Barthes presupune că multitudinea de sensuri este inclusă în însăși esența operelor literare, privite ca simboluri și coduri. El trasează o demarcație netă între limbajul uzual și limbajul artistic. În timp ce limbajul comunicării obișnuite este legat de anumite situații, limbajul artei se configurează în afara acestor influențe. Opera de artă „ne apare extrasituațional și acest lucru poate că o definește cel mai bine : opera nu este încadrată, marcată, protejată, dirijată de nici o situație ; nu dispunem de nici o împrejurare a vieții practice care să ne ajute să-i precizăm sensul..." [6]

Situațiile care conferă operei literare un sens sau altul apar numai în momentul receptării : „Citind opera, eu introduc în lectură situația *mea*... dar această situ-

[4] *Ibidem*, p. 209.

[5] A. France. *Sobranie socinenii v vosmi tomah*, t. 2, Moscova, Goslitizdat, 1958, p. 527.

[6] Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, 1966, pp. 54—55.

ație schimbătoare *compune* opera, nu o dobîndește din nou : opera nu poate protesta împotriva sensului pe care i-l confer în momentul cînd eu însumi mă supun reglementărilor codului simbolic, formator de sens, adică în momentul cînd accept să-mi înscriu lectura în spațiul simbolurilor..." [7]

Cu toată neomogenitatea pozițiilor metodologice inițiale, se observă la autorii consideraților de mai sus o anume tendință comună — opera literară este privită cu precădere ca o sferă de aplicabilitate a potențelor creatoare ale cititorului, ca un domeniu de autoexprimare estetică a acestuia. Dacă acceptăm ideea că în viața creațiilor artistice un rol determinant revine „consumatorului" de artă, se ridică inevitabil întrebarea de ce unele opere rezistă încercărilor timpului, suscitînd interesul multor generații de cititori, în timp ce altele, chiar dacă la început s-au bucurat de o largă popularitate, sînt curînd date uitării ? De ce, spre exemplu, trăiesc intens piesele lui Shakespeare, iar operele contemporanilor lui Marlowe, R. Greene, Ben Jonson, foarte cunoscute la timpul lor, au încetat mai apoi să exercite atracție, pierzîndu-și în bună măsură importanța estetică nemijlocită ?

Apare evident faptul că existența istorică a operelor literare este condiționată nu numai de atitudinea adoptată față de ele de diferite pături sau generații de cititori, ci și de însușirile intrinseci ale creațiilor respective. Conținutul operelor, oricît de schimbător ar apărea în diferite perioade istorice, nu se introduce totuși din afară, ci este cuprins în ele, deși, desigur, uneori asistăm și la interpretări extrem de arbitrare.

Cînd afirmăm că cititorul include în creațiile ce nu-i aparțin idei și emoții proprii, este absolut necesar să clarificăm, de la bun început, următoarele : aceleași idei sînt incluse de către cititori în diferite opere sau în opere artistice diferite ei încorporează emoții și idei de natură deosebită ? Dacă ideile sînt asemănătoare, de unde apare atunci înrîurirea deloc univocă, pe care o exercită marile creații ? Deoarece, în cazul unei identități a conținutului introdus în creații diferite, și puterea de înrîurire a aces-

[7] *Ibidem.*

tora ar trebui să fie identică. Tot astfel, dacă emoţiile cititorilor sînt diferite, atunci, incontestabil, ele se leagă de ideile şi imaginile imanente operei, fiind determinate tocmai de acestea într-un fel sau altul. În cazul cînd aceste emoţii ale cititorilor nu sînt identice, înseamnă că sînt legate de idei şi imagini întrupate în opere literare, care într-un fel sau altul le condiţionează. Ceea ce arată că, fără cunoaşterea particularităţilor interne ale creaţiilor artistice, nu poate fi înţeleasă funcţionarea lor socială, durata lor în timp.

Coparticiparea creatoare a cititorilor, spectatorilor, auditorilor, invocată adesea, atunci cînd se întreprind analize ale receptării estetice, este mai curînd o metaforă poetică, decît o noţiune ştiinţific fundamentală. Făurirea unei opere artistice de valoare este precedată de cel mai complicat proces de creaţie, care constă în selectarea materialului, în evidenţierea aspectelor caracteristice, capabile de a produce o impresie puternică, în clarificarea originalităţii unor imagini, în stabilirea interconexiunii lor, în conceperea compoziţiei întregii opere ş.a.m.d. Această muncă uriaşă rămîne necunoscută cititorului, care vine în contact doar cu rezultatele ei.

Opera literară însăşi, concepţia ei artistică sînt receptate de către cititor nu dintr-o dată, ci în procesul lecturii, care-i oferă posibilitatea cunoaşterii şi retrăirii noului descoperit de scriitor în lume. Ideile şi imaginile artistului dobîndesc un anume grad de claritate în conştiinţa cititorului abia după ce acesta le cunoaşte. Să fie coautorul unei opere pe care nu o cunoaşte încă, evident, cititorul nu este capabil. Pătrunderea unei opere literare, în timpul şi după terminarea lecturii, cu greu poate fi acceptată drept participare la creaţie.

În afară de aceasta, nu trebuie pierdute din vedere nici însuşiri ale creaţiei artistice, cum ar fi orientarea ei lăuntrică spre efectul estetic. Scriitorul nu exprimă pur şi simplu concepţia sa despre viaţă, observaţiile sau descoperirile sale artistice ; el înţelege să le exprime astfel, încît să producă asupra cititorului o impresie cît mai puternică. Această particularitate a operei artistice nu constituie un dat ieşit din comun, de care autorul se poate dispensa la nevoie. Ea reprezintă un atribut intrinsec

al conținutului și formei operei de artă. Introducînd, conform teoriilor citate mai sus, emoțiile și ideile sale în creația artistică, cititorul ar apărea într-o ipostază de autoservire totală. În afară de conținut, el ar trebui, pasămite, să se preocupe și de formarea, de elaborarea unor procedee narative, de enunț liric, în stare să exercite un efect... asupra lui însuși.

Inconsistența, nefondarea ideii de coparticipare la creație a cititorilor, auditorilor, spectatorilor, ca o condiție a duratei în timp a creațiilor artistice, apare, cu deplină evidență, dacă examinăm unele arte cum ar fi muzica și arhitectura. O persoană insuficient pregătită în domeniul muzical are nevoie de cel puțin două-trei audiții ale unei simfonii complexe, numai pentru a-și însuși, într-o măsură, liniile melodice esențiale, pentru a simți și a înțelege ritmul interior al compoziției. Despre ce fel de coparticipare la creație poate fi vorba în cazul acestui ascultător ?

Încîntarea pe care o resimțim la contemplarea creațiilor arhitectonice este, deopotrivă, foarte departe de coparticiparea la creație. Receptarea estetică a arhitecturii nu presupune necesitatea de a imita în imaginație activitatea creatoare a arhitectului, ceea ce, în fond, este un lucru imposibil. La fel cum nu este deloc obligatoriu să studiem bazele tehnicii construcției sau alte discipline, fără de care nu poate fi concepută activitatea arhitectului. Se știe că satisfacția deplină pe care ne-o poate oferi o formă de artă necesită un anume grad de înțelegere a specificului ei, ceea ce nu înseamnă nicidecum că cei care „consumă" arta trebuie să fie concomitent scriitori, compozitori, pictori, sculptori în miniatură. Crearea valorilor artistice și receptarea lor nu sînt procese identice. Teoria coparticipării la creație nu poate explica funcțiile receptării și ale acțiunii de înrîurire pe care o exercită opera literară.

În planul analizei privind caracterul neunivoc al funcției social-estetice a operei literare se fac adesea referiri la teoria „straturilor", elaborată de R. Ingarden. Dar această teorie, la drept vorbind, nu are legătură directă cu problema existenței istorice a creațiilor artistice. R. Ingarden se limitează în mare măsură la descrierea ex-

terioară a diferitelor nivele proprii structurilor artistice. Caracterizînd procesul de receptare a operei literare, Ingarden observă că „într-o primă dimensiune avem de-a face cu succesiunea unor *faze-componente* ale operei, iar în cea de a *doua* — cu o multitudine de componente (sau «straturi», cum le mai numesc eu) eterogene care *acționează concomitent*“ [8].

După opinia cercetătorului polonez, structura pluristratificată a operei literare apare tocmai ca o consecință a faptului că elementele de-sine-stătătoare care o constituie posedă însușiri diferite. „Componentele întîlnite în fazele distincte ale operei — scrie el — sînt aceleași în fiecare fază din punct de vedere al tipului *general*, intră permanent în același gen de îmbinări, în schimb se deosebesc între ele prin mai multe particularități *individuale*. Din punctul de vedere al tipului general, componentele sînt următoarele : a) o formație sau alta din categoria lingvistico-fonică, în primul rînd *fonetica* cuvîntului ; b) *semantica* cuvîntului sau sensul unei anume unități superioare a limbii, în primul rînd sensul propoziției întregi ; c) *„lumea“* operei, *obiectul* pe care îl reprezintă opera sau una din părțile ei, și, în sfîrșit, d) *aspectul* sub care ni se oferă vizual respectivul obiect al reprezentării.“ [9]

Se poate observa lesne că pluristratificarea operei literare, astfel configurată, poate explica în prea mică măsură procesul existenței sale istorice. Concepția în discuție nu dezvăluie originile variabilității rezonanței social-estetice a operei literare. Chiar dacă am înțelege „straturile“ ca nivele ale semanticii sistemului de imagini, rămîne foarte neclară interacționarea dintre aceste straturi, la fel ca și succesiva lor manifestare. Aplicarea noțiunii „straturilor“ în problema funcționării istorice a operei literare presupune o compartimentare în părți disparate, în timp ce opera, în diferite perioade ale existenței sale, reprezintă un tot.

---

[8] R. Ingarden, *Issledovaniia po estetike*, Moscova, 1962, pp. 22—23.

[9] *Ibidem*, pp. 23—24.

O legătură mai directă cu tema noastră vom putea găsi în ideile lui Ingarden privind concretizarea operei literare, idei generate în bună parte de concepția sa despre „straturi". După opinia cercetătorului polonez, scriitorul năzuiește să imprime operei sale un caracter cît mai concret. În multe privințe, însă, el nu poate atinge acest țel. Concretețea presupune caracterizarea unei uriașe cantități de trăsături, proprii personajelor și fenomenelor înfățișate. În realitate, scriitorul nu este capabil să recreeze integral complexul variat de trăsături și indicii individuale. De aici decurge ceea ce Ingarden numește „incompetenta determinare" a obiectelor reprezentate, care condiționează inevitabil și permanent schematismul operelor literare.

În această legătură de idei este necesar să precizăm că un scriitor de talent nici nu încearcă să întrupeze toate trăsăturile individuale, proprii obiectului reprezentat. El selectează caracteristicul, tipicul. Esența artei nu constă în reproducerea realității în infinita ei concretețe. Menirea socială, sensul estetic al operelor literare și artistice constă, mai presus de orice altceva, în crearea unor generalizări artistice semnificative, care să joace un rol important în viața spirituală a omului.

Subliniind insistent caracterul schematic al operelor literare, Ingarden afirmă că acestea își dobîndesc concretizarea în procesul receptării de către cititor. Opera literară „luată în sine — scrie Ingarden — reprezintă un fel de *osatură*, care în multe privințe este completată, *întregită* de către cititor, iar în unele cazuri este supusă chiar unor *modificări* sau *denaturări*. Și abia sub această nouă înfățișare, mai completă și mai concretă (cu toate că nici acum concretețea nu este deplină), opera, *împreună cu completările ce i s-au adăugat*, devine obiectul percepției și delectării estetice." [10]

O astfel de abordare a operei literare înseamnă recunoașterea subiectivismului ca factor determinant în înțelegere și interpretare. Este foarte probantă, în acest sens, următoarea aserțiune a lui Ingarden : „Cîți cititori

[10] *Idibem*, pp. 72—73.

şi cîte lecturi noi ale uneia şi aceleiaşi opere — tot atîtea noi formaţiuni, numite de noi concretizări ale operei“ [11].

Nu-i greu de observat că în consideraţiile sale asupra schematismului şi concretizării operei literare Ingarden se apropie de Potebnea şi de discipolii acestuia, care au vehiculat, cu mult înainte, opinii asemănătoarea. Idei despre opera literară ca despre o schemă, un vas, pe care cititorul le umple cu un conţinut care îi este necesar, a dezvoltat, în speţă, A. Gornfeld în studiul său *Despre interpretarea operelor literare* [12]. După toate aparenţele, lucrările lui Potebnea şi ale discipolilor săi i-au rămas necunoscute lui Ingarden. Unghiul de vedere, întrucîtva nou, în care se organizează aceste idei la Ingarden, nu le face mai convingătoare. Cele spuse mai sus despre faptul că este eronat a diminua conţinutul obiectiv al operei literare, în vederea argumentării ideii de coparticipare la creaţie, se referă şi la tezele lui Ingarden.

Puţin eficientă în rezolvarea problemei pe care o examinăm ne apare şi acea teorie a stratificării operei de artă pe care a dezvoltat-o filozoful şi esteticianul german N. Hartmann. Esenţial în construcţia sa teoretică este distingerea planului ultim de celelalte „planuri“ ale operei. Planul prim, incluzînd (în speţă, este vorba de opere de pictură) zugrăvirea lumii înconjurătoare şi a omului, are un caracter senzorial şi este un plan real, în vreme ce planul ultim al operei, conţinutul ei spiritual, semnificaţia ei sînt ireale, nefiind legate de realitatea materială şi avînd o existenţă autonomă. Planul prim al operei reprezintă doar un fel de încadrare pentru diferitele straturi de substanţă extrareală.

N. Hartmann distingea în opera literară şapte asemenea planuri. După opinia sa, scriitorul „înfăţişează omul aşa cum l-am putea percepe în viaţa de toate zilele, în manifestarea lui exterioară, voluntară sau involuntară. Astfel el izbuteşte să-i realizeze senzorial figura. Dar aceste detalii exterioare nu reprezintă autenticul în viaţa care ni se înfăţişează, ele nu epuizează ceea ce se petrece

[11] *Ibidem*, p. 74.

[12] Volumul *Voprosî teorii i psihologhii tvorcestva* t. VII, Harkov, 1916.

în interior, acțiunile și suferințele omenești, intențiile, hotărîrile, izbînzile și înfrîngerile, cu atît mai mult stările de spirit, pasiunile, destinele. Or, tocmai despre acestea, în esență, este vorba." [13]

Scoaterea în evidență a deosebirilor dintre exterior și interior în viața socială, spirituală a omului este, neîndoielnic, pe deplin justificată. Numai că fenomenalistul N. Hartmann acordă acestei distincții un sens special. El subliniază nu numai diferențele existente, dar și antinomia de principiu a planurilor. Din această cauză planul ultim al operei literare, straturile acestuia sînt demarcate atît de categoric de cel prim. După opinia lui Hartmann, „fragmentul de viață care apare acolo (în planul ultim — M. H.) este izolat, separat de viața reală", el „există în delimitări precise, închis în sine, reprezentînd o entitate existențială cu o articulare perceptibilă și cu o integralitate accesibilă contemplării ; este partea ce nu se contopește cu viața înconjurătoare, detașîndu-se net de ea." [14]

O astfel de interpretare a conținutului operei, a legăturilor ei exterioare și a conexiunilor ei interne, evident, nu poate contribui la o justă înțelegere a funcționării istorice a creației artistice. Speranța că identificarea diferitelor straturi proprii operei va dezvălui de la sine taina existenței ei istorice se dovedește a fi deșartă. Problema este mai complicată decît poate părea la prima vedere.

Pentru rezolvarea ei trebuie avut în vedere faptul că oamenii de știință din diferite domenii ale cunoașterii, cu deosebire biologii, se ocupă în prezent în mod intens de cercetări în domeniul relațiilor profunde dintre structura materiei vii și funcțiile acesteia. Este una dintre direcțiile cele mai importante în biologie, fiziologie și alte științe moderne, care studiază dezvoltarea lumii organice, vii.

Este de la sine înțeles că fenomenele culturii spirituale se deosebesc substanțial de procesele biologice. Cu toate acestea, în sfera activității spirituale a omului întîlnim diverse realizări ale creativității sale, cărora le este proprie o complicată structură internă și care exer-

[13] N. Hartmann, *Estetika*, Moscova, 1958, p. 157.
[14] *Ibidem*, pp. 155—156.

cită o funcție socială. Dezvăluirea conexiunilor specifice ce se stabilesc între structură și funcții este, și aici, de o extremă importanță. Deosebit de actuală apare problema în domeniul creației artistice, tocmai prin faptul că marile opere depășesc granițele timpului lor, există și acționează în diferite perioade istorice.

Corelația dintre structura și funcția fenomenelor literare a atras, de asemenea, atenția adepților metodei structural-formale. Totuși, nici modul de abordare a problemei, nici rezultatele cercetărilor lor nu pot fi considerate satisfăcătoare. Mai întîi, înțelegerea conceptului de structură nu descoperă alcătuirea reală a operei literare, indiferent dacă structura artistică este privită ca un sistem determinant de categorii gramaticale sau ca o unitate a altor componente formale, dacă este caracterizată ca o exprimare verbală a comunicării cu un scop în sine sau ca realizare a unui cod poetic. Oricare dintre aceste accepții asupra structurii operelor literare nu oferă o „soluție" pentru înțelegerea existenței lor istorice atît de diversificate. În mod corespunzător, funcția unei structuri este studiată unilateral și prin aceasta eronat. Ea se reduce la „pura" receptare estetică, la contemplarea estetică.

În lucrările adepților semioticii globale structura operelor de artă se identifică adesea cu semnele estetice. Conform teoretizărilor multor semioticieni, structura artistică se manifestă anume ca semn estetic, iar determinarea acestuia este inseparabilă de particularitățile structurale ale operelor. Partizanii teoriei structurii artistice ca semn consemnează receptarea diferită a operelor literare de către grupuri diverse de cititori. Dar și în acest caz funcția literaturii se reduce propriu-zis la sfera estetică ; se neagă rolul ei cognitiv, educativ.

Savantul ceh Jan Mukařovský scria în acest sens : „Opera-obiect funcționează ca un simbol extern (semnificant — după terminologia lui Saussure), căruia, în conștiința colectivă, îi corespunde un semnificat dat (uneori îl numim „obiect estetic"), conferit de acel coeficient comun al stării subiective de conștiință a mem-

brilor unui colectiv, stare determinată de opera-obiect“ [15]. Valoarea fenomenelor literare este caracterizată aici cu precădere în planul acumulării reprezentărilor subiective ale unor colectivităţi sociale, reprezentări ce apar în procesul de comunicare estetică. Interpretarea structurii artistice ca semn estetic ne conduce din nou, deşi din altă direcţie, spre considerarea receptării cititorului ca izvor principal şi în esenţă unic al existenţei operei de-a lungul timpului. Înţeleasă formal, structura artistică nu include în sine acele elemente de conţinut care condiţionează conexiunile reale dintre creaţia artistică şi „consumatorul“ de artă. Subliniind caracterul obiectiv al operei literare, al sistemului articulaţiilor care o definesc, partizanii semioticii structurale explică fluctuaţiile valorice ale fenomenelor artistice cu precădere prin factori subiectivi.

2

Funcţia social-estetică a operelor literare în procesul îndelungatei lor existenţe istorice dezvăluie corelarea multor factori. Aici, în primul rînd, va trebui să stabilim rolul activ jucat, atît de elemente separate ale structurii artistice, cît şi interconexiunea dintre aceste elemente în cadrul operei de creaţie. O particularitate inalienabilă a creaţiei artistice o constituie reprezentarea plenară a omului, a acţiunilor sale, a sentimentelor, năzuinţelor, a fenomenelor vieţii. Acest caracter plenar, ce nu trebuie confundat cu caracterul organic al operei literare însăşi, îşi găseşte expresia în întruchiparea senzorial-imagistică a unităţii diferitelor laturi ale existenţei şi psihologiei umane.

În strînsă legătură cu acest lucru se află şi o trăsătură caracteristică pentru arta marilor creatori — procesele diferite, adesea eterogene, ale vieţii sînt supuse analizei şi sintezei artistice. Aici se manifestă tendinţa proprie creatorilor de a înţelege lumea în diversitatea ei, omul — în complexitatea lui, de a descoperi legături între

[15] Jan Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praga, 1966. p. 85.

fenomene aparent neasemănătoare şi deosebiri între alte fenomene, care la prima vedere apar drept apropiate, uneori similare.

Atît imaginea artistică luată separat, cît şi sistemul de imagini în totalitatea sa ni se oferă prin contradicţiile care-i condiţionează dinamismul interior. Rolul determinant în structura unei opere literare aparţine conflictului care oglindeşte într-o formă specială, uneori extrem de mediată, coliziunile realităţii însăşi. Conflictul artistic pune în lumină ciocnirile dintre principii spirituale, existenţiale, artistice într-un fel sau altul.

Tulburarea echilibrului existent, a stării de acalmie, o coliziune lent pregătită sau o bruscă explozie, consecinţele acestor momente asupra destinului eroilor constituie atît o însuşire a dramei, cît şi a prozei literare. Conflictul îşi găseşte expresie deopotrivă în descrierea luptei cu răul social, cu formele încremenite ale vieţii, ca şi în reflectarea contradicţiilor lumii interioare a omului, a îndoielilor şi frămîntărilor lui, în poetizarea trecutului şi în căutarea mai binelui, a perfecţiunii etc. Opera literară este totdeauna, într-un fel sau altul, o dispută despre viaţă, despre oameni, o lipsă de acord între eroi, o ciocnire de caractere, o polemică a autorului cu diverse fenomene ale vieţii şi adesea cu reprezentările false pe care le au despre acestea cititorii.

Un conflict bine configurat exercită o influenţă puternică asupra cristalizării însuşirilor personajelor, asupra relaţiilor amiabile sau animozităţilor dintre ele, la fel ca şi asupra arhitecturii operei, asupra caracterului mijloacelor ei figurative şi de expresie, ceea ce nu înseamnă, însă, că sistemul imagistic al operei, genul şi stilul ei constituie, pur şi simplu, o derivată a conflictului selectat de scriitor. Trebuie arătat aici că, în conştiinţa scriitorului, conflictul se naşte de obicei într-o strînsă interacţiune cu „clarificarea" ideilor, caracterelor, personajelor pe care intenţionează să le înfăţişeze în operă. În afară de aceasta, în imaginea personajelor nu se oglindeşte doar logica interioară a conflictului, ci şi însuşirile, tendinţele acelor fenomene de viaţă pe care aceste personaje le generalizează.

Imaginea artistică — și acest lucru este esențial pentru arta realistă — exprimă viața nu numai prin conflict, ci și nemijlocit. De aici pornesc corelațiile complexe și dinamice dintre sistemul imagistic și conflict, corelații care nu-l văduvesc de rolul important pe care-l are în determinarea articulațiilor structurale ale operei. Stilul, genul, sugerînd acțiunea formatoare a conflictului, la rîndul lor influențează arhitectonica operei.

Tocmai pentru faptul că imaginile oamenilor, ca și cele ale naturii, mediului material ambiant ș.a., concentrează în sine trăsăturile lumii reale, ale vieții spirituale a omului, structura creațiilor artistice include — ca o parte indisolubilă — structura imaginilor care o alcătuiesc. Pentru opera privită ca sistem, sau — mai exact — ca un sistem de sisteme, o importanță esențială o are originalitatea generalizării lumii reale, psihologiei umane, inclusă în fiecare imagine luată separat, complexul de idei și emoții integrat în ea. Contopirea însușirilor „de gen" caracteristice și a particularităților individuale condiționează în mare măsură locul imaginii în creația artistică.

Imaginea artistică, interrelaționată cu alte componente ale operei, posedă o determinare calitativă, o putere de „molipsire" emoțională. Pe de altă parte, însușirile unei imagini artistice remarcabile, structura sa, au o mare influență asupra construcției operei în ansamblu, determinîndu-i uneori specificul.

Analiza structurii operelor literare, în particular a structurilor narative, cel mai adesea pierde din cîmpul atenției sfera intonației, sistemul de tonalități exprimate în acea structură. Or, acesta este un aspect foarte important al operei artistice. Tonalitatea nu reprezintă o podoabă decorativă, un element secundar, ci o însușire organică a construcției operei, a generalizărilor prin imagini pe care le realizează. Fără o atitudine emoțională precisă, fără intonație nu există nici procesul de însușire estetică a lumii, nici întruchiparea rezultatelor cunoașterii prin imagini a realității.

În interpretarea unui material de viață prelucrat artistic, în compunerea imaginilor unei opere un rol mare,

pe lîngă ideea principală, îl joacă tonalitatea generală care străbate opera. Cei mai mari artişti ai cuvîntului au subliniat în repetate rînduri cît de esenţială a fost descoperirea unei intonaţii pentru naşterea unei opere, cît de dificile sînt uneori căutările în această direcţie. Pe lîngă tonalitatea fundamentală, opera literară posedă un sistem complex şi ramificat de alte tonalităţi, proprii unor fragmente mai extinse, care narează fapte de viaţă de primă importanţă, cît şi descrierii unor personaje sau episoade distincte.

Importanţa dominantă a tonalităţii fundamentale în naraţiune, în enunţuri lirice, în acţiune dramatică nu elimină tonalităţile „partiturilor suplimentare", uneori foarte distincte şi viguroase. Ceea ce este firesc, întrucît scriitorul reflectă multe fenomene de viaţă, exprimîndu-şi atitudinea diferită faţă de acestea. Tonalitatea emoţională a operei nu le estompează pe celelalte, ci le deschide posibilitatea de a se evidenţia. Adesea într-o operă literară se împletesc cîteva tonalităţi de mare intensitate. Astfel, în *Jean Cristophe* de R. Rolland, pe lîngă intonaţia fundamentală, eroico-bărbătească, apar, întreţesîndu-se permanent, o intonaţie demascatoare, susţinută cu strălucire în *Bilciul*, precum şi o intonaţie lirico-emoţională şi meditativă. [16]

Opera literară nu este creată, însă, numai pentru a obiectiva însuşirea imagistică a realităţii, dar şi cu scopul de a-l influenţa pe „consumatorul" de artă. Aceste două aspecte se realizează concomitent şi interconexat, ceea ce, dealtfel, nu exclude existenţa unor divergenţe între ele. Fiecare componentă a operei, participînd la realizarea obiectivelor cognitive şi ideatice ale operei, îndeplineşte şi o funcţie expresivă, la fel cum principiile expresive ajută dezvăluirea mai clară şi mai reliefată a substanţei imagistice. În acelaşi timp, opera posedă componente — de cele mai variate aspecte — care îndeplinesc cu precădere o funcţie expresivă.

---

[16] Problema sistemului intonaţional al operei literare este analizată detaliat în cartea noastră *Tvorceskaia individualnost pisatelea i razvitie literaturi*, Moscova, 1976, cap. III.

Despre structura unei creații artistice finite, despre componentele ei constitutive vorbea admirabil S. Eisenstein, analizînd opera cinematografică. „Un film terminat se prezintă ca un conglomerat, cu nimic comparabil, de diverse mijloace de expresie și de influențare. Concepția istorică a temei, situația scenaristică și linia dramatică generală, viața eroului imaginat și jocul actorului real, ritmul montajului și construcția plastică a cadrului ; muzica, sonoritățile, zgomotele ; mizanscena și jocul facturii țesăturilor, lumina și compoziția intonațională a discursului ș.a.m.d... Iar acest haos aparent de incomensurabilitate a unor domenii și dimensiuni se contopește într-un tot unitar ordonat." [17]

Geneza acestei unități este, de cele mai multe ori, căutată în intenționalitatea creatorului. De aici larga dezvoltare pe care o cunoaște punctul de vedere conform căruia intenția creatorului are o importanță decisivă în funcționarea operei ; ea este cea care condiționează receptarea de către cititor, auditor, spectator. Cu toate acestea, fapte din istoria artei, mai ales cele din istoria literaturii universale, demonstrează o neconcordanță destul de frecventă între intenția artistului și acțiunea pe care o exercită opera sa asupra contemporanilor, nemaivorbind de posteritate.

Este bine cunoscut cît de zguduit a fost Gogol aflînd impresia spectatorilor după vizionarea primelor reprezentații cu *Revizorul*. Întruchipînd în comedia sa idei și imagini de largă rezonanță socială, scriitorul spera că piesa va fi receptată ca expresie a unor profunde adevăruri de viață și va avea o influență socială pozitivă. Totuși speranțele lui nu s-au confirmat. „Reacția pe care a produs-o comedia mea — îi scria Gogol lui M. S. Șcepkin — a fost de înverșunare intensă și zgomotoasă. I-am ridicat pe toți împotriva mea. Funcționarii vîrstnici și onorabili vociferează că nu aș avea nimic sfînt, de vreme ce am cutezat să tratez astfel funcționărimea. Polițiștii sînt împotriva mea, negustorii sînt contra mea, literații de asemenea... Acum văd ce înseamnă să fii un scriitor comic.

[17] S. Eisenstein, *Risunki*, Moscova, Iskusstvo, 1961, p. 191.

Cel mai firav spectru al adevărului ridică de îndată împotrivă-ţi nu un singur om, ci categorii întregi.“ [18].

Divergenţe între modul în care îşi înţelege autorul propria operă şi receptarea ei s-au înregistrat, în altă formă, şi la reprezentarea piesei *Livada cu vişini*. Cînd piesa era aproape terminată, Cehov îi scria actriţei M. P. Lilina : „Nu mi-a ieşit o dramă, ci o comedie, pe-alocuri chiar o farsă şi mi-e teamă să nu mă ia în răspăr Vladimir Ivanovici (Nemirovici-Dancenko — M. H.)“ [19]

Aprecierea lui Cehov despre genul piesei *Livada cu vişini* este suficient de clară. În forma ei finală, piesa a fost subintitulată de către autor : „Comedie în patru acte“. Cu toate acestea, conducătorii M.H.A.T.-ului — Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko — au considerat *Livada cu vişini* drept o dramă social-psihologică şi au pus-o în scenă ca atare. În aprilie 1904 Cehov îi scria Olgăi Knipper : „De ce pe afişe şi în anunţurile din presă piesa mea continuă să fie numită cu atîta încăpăţînare dramă ? Nemirovici şi Alekseev (Stanislavski — *M.H.*) văd în piesa mea sigur altceva decît ceea ce am scris şi sînt gata să-mi dau în orice fel cuvîntul că amîndoi nu mi-au citit nici o singură dată cu atenţie piesa. Iartă-mă, dar te încredinţez că aşa stau lucrurile.“ [20]

Dacă în cazul *Livezii cu vişini* lipsa de acord dintre autor şi cei mai calificaţi cititori ai piesei viza în primul rînd tonalitatea fundamentală a operei, în privinţa interpretării scenice a *Revizorului* şi a modului cum au receptat piesa contemporanii se ridică problema viabilităţii şi amploarei generalizărilor artistice pe care le realizează comedia gogoliană.

Considerînd drept progresiste şi de o profundă eficienţă ideile şi principiile creatoare ale lui Gogol din *Revizorul* şi *Suflete moarte*, nu putem ignora, totodată, neconcordanţa totală dintre intenţia artistică şi ideatică a scriitorului şi sensul obiectiv al operelor menţionate.

---

[18] N. V. Gogol, *Polnoe sobranie socinenii*, t. XI, Moscova, Izdatelstvo AN SSSR, 1952, p. 38.

[19] A. P. Cehov, *Sobranie socinenii v dvenadţati tomah*, t. 12, Moscova, Goslitizdat, 1957, p. 549.

[20] *Ibidem*, p. 583.

Gogol, se înțelege, nu era adeptul unor transformări radicale, revoluționare ale societății. Totuși, conținutul real, semnificația social-istorică ale capodoperelor sale au constat tocmai în demonstrarea necesității și a caracterului inerent al unor asemenea transformări.

Pot fi invocate multe alte exemple de neconcordanță între intențiile subiective ale scriitorului și sensul obiectiv al creației sale. Este evident faptul că nu totdeauna intenția scriitorului, modul în care își înțelege propria operă poate constitui criteriul principal de apreciere axiologică, acel izvor real care condiționează funcționarea operei. Se știe că orice operă de artă, creație a minții omenești, odată ce devine bun social, intră în contact cu o multitudine de procese sociale și fenomene ale vieții spirituale. Iar destinul operei, influența pe care o exercită nu mai depind de voința autorului. Pe primul plan trec acum însușirile intrinsece ale operelor, inclusiv cele ce țin de caracterul și de profunzimea generalizărilor artistice. Numai că și aceste însușiri reale au fost receptate foarte diferit, în diferite timpuri, de către diferite grupuri de „consumatori". Unde vom afla, deci, criteriul obiectiv de interpretare a unei opere literare de valoare ? Credem că acest criteriu este oferit de corelația ce se stabilește între proprietățile interne, generalizările artistice și mișcarea vieții însăși, tendințele ei de dezvoltare, legătura cu realitatea, cu experiența spirituală a timpului în care creează scriitorul, cît și cu cea a epocilor următoare.

3

Înainte de toate vom sublinia faptul că diversitatea interpretărilor unei opere de artă nu înseamnă cîtuși de puțin că trebuie considerată corectă doar una dintre variantele interpretative. Relativ corecte, chiar dacă acest lucru la prima vedere pare paradoxal, se dovedesc a fi adesea cîteva interpretări, iar dacă privim problema într-un larg plan istoric, chiar un număr destul de mare de opinii diferite.

Simplul fapt că o operă artistică de valoare reflectă diverse tendinţe ale vieţii, dezvăluindu-le particularităţile caracteristice, creează premisele unor interpretări neidentice, dar, în acelaşi timp, relativ adevărate. Pe lîngă aceasta, este necesar să avem în vedere faptul că marile opere se raportează nu numai la materialul concret de viaţă pe care l-au transfigurat, dar şi la multe alte fenomene din realitate, uneori destul de îndepărtate de acel material concret. Aceste raporturi condiţionează amplitudinea polisemantică a generalizărilor artistice importante, amplitudine care, în diversele ei proiecţii şi forme, se reflectă în universul spiritual al diverselor categorii de cititori.

De aici nu reiese însă că înţelegerea diferită a creaţiilor artistice are totdeauna o justificare obiectivă, cuprinzînd în sine un adevăr relativ. Nu rareori asistăm la interpretări eronate, care deformează esenţa reală, denaturări voite sau involuntare, urmare a unui orizont social sau ideatic limitat.

Disimilitudinea în receptarea unei opere literare de valoare în diferite epoci se datorează, într-un grad apreciabil, şi faptului că generalizările artistice ale operei intră în contact cu noi fenomene ale realităţii, parcă absorbindu-le. Drept consecinţă, ele îşi lărgesc sfera de influenţă. Păstrîndu-şi unele caracteristici fundamentale, generalizările artistice dobîndesc o nouă înfăţişare ; are loc o modificare a conţinutului lor. De exemplu, astăzi îi percepem pe Rastignac, Ceaţki, Anna Karenina etc., nu numai în acele particularităţi concrete, determinate de epoca ce le-a dat naştere, dar şi cu trăsături noi, dezvoltate în urma contactelor strînse ale acestor personaje cu dinamica unei alte epoci. Particularul, localul se estompează, cedînd locul unor trăsături psihologice îndelung persistente, unor elemente general-umane.

Cu toate acestea, studiind viaţa operelor literare, ar fi incorect să ne limităm doar la examinarea acestui proces, ignorînd cerinţele spirituale, conştiinţa estetică a epocii. Indiscutabil, acestea din urmă se configurează drept particularităţi concrete ale unei realităţi istorice. Dar influenţa pe care o exercită asupra funcţionalităţii fenomenelor literare are un caracter special, de-sine-stătător.

Opera devine adesea obiect de dispută, determinată de cerințele spirituale eterogene ale „consumatorilor" de artă, chiar din momentul în care-și face apariția. Polemica privitoare la viață, pe care o conține orice operă literară de însemnătate, se continuă și se dezvoltă printre cititori. Unele grupuri de cititori își apropie și prețuiesc anumite imagini și idei, în timp ce alte grupuri pot avea preferințe deosebite, după cum există și grupuri cărora opera le apare pur și simplu neinteresantă etc.

Dezacordul poate fi, uneori, apreciabil, chiar atunci cînd există o atracție în masă pentru o operă literară sau alta. Dealtfel, operele larg apreciate sînt, nu rareori, de o calitate artistică foarte diversă. Faptul că opera de nivel artistic mediu, sau chiar inferior se bucură uneori de un răsunător succes, denotă că cerințe spirituale nou ivite sau chiar unele existente de mai înainte nu-și găsesc satisfacția. În asemenea împrejurări, opere mediocre, ba chiar și simple surogate pot trece uneori drept artă autentică.

Contactul unei opere artistice de valoare cu conștiința estetică a altor epoci creează raporturi ideatice și estetice de o complexitate sporită. Unele componente sau laturi ale operei își pierd viabilitatea și potențialul estetic activ, în timp ce altele sînt resemantizate sau dobîndesc, în multe privințe, o rezonanță nouă. În prim plan sînt promovate adesea principii ideatic-imagistice pe care contemporanii le socotiseră secundare, periferice sau pur și simplu nu le observaseră. Pe de altă parte, ceea ce fusese recunoscut drept foarte important trece pe ultimul plan sau se neutralizează din punct de vedere estetic.

Într-un mod sau altul, toate modificările survenite în receptarea funcției și semnificației operei se repercutează asupra tuturor componentelor principale ale structurii operei. Dar aceste modificări, în cele mai multe cazuri, nu sînt arbitrare. Lucru ce ne apare cu claritate atunci cînd examinăm „existența" marilor opere literare într-o largă perspectivă istorică. Viața capodoperelor de-a lungul vremii dezvăluie energia lor interioară, virtuțile active ale generalizărilor artistice, potențialul lor „de forță". Acest proces nu are caracter monolinear. În diferite perioade de timp, în jurul moștenirii literare a marilor

creatori se iscă ascuțite înfruntări ideatice. Uneori, în această situație asistăm la aprecierea ditirambică a unor aspecte perimate ale operei, aspecte ce și-au pierdut în bună măsură importanța, concomitent cu trecerea sub tăcere a unor principii înaintate, profund umaniste. Procedeu recunoscut la acei exegeți burghezi ai moștenirii literare dostoievskiene, care declară drept aspect principal al operei scriitorului glorificarea suferinței, a atitudinii de smerenie și umilință față de mersul implacabil al lucrurilor.

Dezvoltarea socială și spirituală a omenirii cerne ceea ce este fals, preconceput, eronat în aprecierile marilor creatori, revelînd dimensiunile multiple ale creației lor.

Transformarea funcției și semnificației unor componente ale operei de valoare nu se petrece de obicei izolat, ci într-o strînsă interacțiune. O nouă comprehensiune a conflictului influențează receptarea diferitelor imagini, la fel cum descoperirea unor noi laturi ale generalizărilor artistice se reflectă distinct în aprecierea conflictului operei, a conținutului ei. Una sau alta dintre tonalitățile proprii operei, activ receptate de către cititorii unei epoci date, pe seama unei anume estompări a celorlalte, produce o firească modificare în interpretarea coliziunilor esențiale, a specificității imaginilor.

Pe vremea lui Shakespeare și mai tîrziu — pînă la mijlocul secolului al XVIII-lea — piesa *Negustătorul din Veneția* era jucată ca o comedie, unul dintre principalii eroi ai piesei — Shylock — fiind tratat în plan comico-demascator. Secolul al XVIII-lea a adus cu sine o altă interpretare teatrală, Shylock s-a transformat într-un erou tragic. Natural, acest lucru trebuia să se reflecte și în tratarea scenică a celorlalte personaje, în primul rînd a lui Antonio, Jessica, Lorenzo. Prin aceasta s-a modificat și înțelegerea conflictului fundamental al piesei. La începutul secolului al XIX-lea Shylock capătă pe scenă chipul unui erou romantic, după care au urmat alte interpretări, exprimînd distincte tendințe ideatic-estetice ale timpului.

Diferita abordare a piesei de către maeștrii de seamă ai scenei nu a avut un caracter pur subiectiv. În acest sens cercetătorul operei lui Shakespeare, A. A. Anikst,

observa pe bună dreptate că personajele marelui dramaturg îmbină adesea sublimul cu abjectul, piesele sale fiind extrem de complexe în alcătuirea lor interioară. *Negustătorul din Veneția* — scrie A. A. Anikst — „este o comedie în partea principală a fabulei. Dar în această comedie se infiltrează motive de amărăciune și tristețe... Se împletesc, disputîndu-se permanent, două stihii artistice — romantismul și realismul." [21]

Istoria scenică a *Negustătorului din Veneția* ne relevă modificările de receptare ale piesei, referitoare la tonalitatea fundamentală și caracterele personajelor principale. Sub alte aspecte, prin același proces au trecut și o serie de alte opere ale marilor scriitori. Vom mai reveni la această problemă. Pe moment însă este important să subliniem faptul că tonalități diferite ale operei artistice, laturi diferite ale generalizărilor artistice intră în rezonanță cu epoci diferite.

Folosind o terminologie din alt domeniu, am putea conclude că „recepția" conținutului de imagini al creației artistice, deopotrivă cu „transmisia" se realizează în cazul de față într-un diapazon de unde determinat. În procesul existenței istorice a operelor literare, „undele" care favorizează stabilirea unor contacte profunde cu „consumatorii" de artă se modifică. Nu are loc o dezvoltare a straturilor suprapuse ale operei, ci o „reacordare", care scoate la suprafață bogăția imaginilor incluse în operă. Evident, diapazonul însuși al „undelor" pe care le posedă o operă literară, precum și caracterul procesului de „reacordare" variază de la caz la caz.

Posibilitățile și rolul reaccentuării „reacordării" operei ne apar cu toată claritatea în cazul artelor interpretative. Fără o descifrare personală a marilor partituri, fără un stil personal al pianistului, violoncelistului, cîntărețului de operă, violonistului, nu poate fi concepută o evoluție a artei muzicale interpretative. Cu toate acestea, un autentic maestru nu păşeşte niciodată pe calea unei interpretări arbitrare; el încearcă întotdeauna să descopere

[21] A. A. Anikst, *Tvorcestvo Şekspira*, Moscova, Goslitizdat, 1963, p. 235.

în marile compoziții laturi care nu au fost observate de predecesorii sau contemporanii săi, năzuiește să exprime concepția sa asupra operei muzicale luate ca ansamblu.

Raporturile operelor marilor maeștri cu realitatea istorică în evoluție sînt frecvent grevate de contradicții. Adesea opera unui artist de mare clasă nu găsește un ecou viu și puternic într-o epocă sau alta. Chiar atunci cînd creațiile devin oarecum cunoscute, publicul nu le receptează, nu le „aude". Se știe că muzica lui Bach nu s-a bucurat de popularitate în timpul vieții compozitorului. A urmat o perioadă de aproape un secol cînd ea a atras prea puțin atenția, fiind, în fond, dată uitării. Marele compozitor a fost „descoperit" în deceniul patru al secolului al XIX-lea, timpul de înflorire a romantismului muzical. De atunci încoace opera sa a primit recunoașterea cea mai largă, fiind considerată drept unul din cele mai remarcabile fenomene ale culturii artistice universale. Pot fi invocate și alte exemple de „neconsonanță" a unor mari artiști ai cuvîntului într-o epocă sau alta. Să remarcăm, de exemplu, atitudinea față de Pușkin în deceniul șapte al secolului trecut, articolele lui Pisarev pe care le savura tineretul nu numai la vremea cînd au fost scrise, dar și mult mai aproape de zilele noastre.

Reaccentuarea dinamică a conflictului fundamental, resemantizarea diferitelor imagini ale unei opere de artă remarcabile constituie o particularitate caracteristică pentru existența ei istorică. Un exemplu grăitor în acest sens îl oferă romanul lui Turgheniev *Părinți și copii*, care nu mai suscită azi interesul prin aspectele local-istorice reflectate, ci prin dezvăluirea unor antagonisme și caractere de o largă semnificație socială și psihologică. De importanță pentru noi în conflictul romanului nu mai sînt realitățile concret istorice, ci semnificația social-filozofică a caracterelor, a antagonismelor lor, inclusiv sensul contradicției dintre părinți și copii care nu se mai limitează la timpul reflectat în romanul lui Turgheniev. Bazarov nu-l mai atrage pe cititorul contemporan ca o manifestare a nihilismului, pe care îl consideră naiv în mare măsură, ci prin însușirile unei naturi active, prin concentrarea spre un țel precis, prin capacitatea de

a aprecia cu luciditate oamenii, comportamentele, fenomenele realității.

În viața creațiilor literare poate fi observată adesea o diminuare a înrîuririi estetice pe care o exercită diferitele imagini cuprinse în operă. Frecvent are loc o neutralizare estetică a nivelelor de material din realitate, transfigurate artistic în operă. Mai curînd decît altele își pierd „sarcina" estetică, neutralizîndu-se, acele componente ale operei care au întipărit trăsăturile unor fenomene aflate într-un proces rapid de transformare, emoțiile pe care le-au determinat. Acestei categorii de fenomene îi aparțin, de exemplu, particularitățile modului de viață, aspectele exterioare ale unor relații sociale, unele idei din diferite domenii, care au stăpînit mințile cu autoritate, dar un timp limitat.

În cazul cînd aceste valori, extrem de mobile, nestatornice, semnificate în opera literară, nu ocupă un loc central, neutralizarea lor estetică nu influențează hotărîtor viața operei, determinată de forța generalizărilor artistice fundamentale. Totuși, în măsura în care crește rolul valorilor fluctuante ale operei, se accelerează și „termenul" îmbătrînirii, scadența neutralizării estetice a celor mai importante componente ale operei.

Se știe că dramaturgul A. N. Ostrovski a acordat o mare atenție traiului cotidian în sensul larg al cuvîntului. Cele mai bune piese ale sale subordonează moravurile unei dezvăluiri de profunzime a caracterelor omenești, conferind totodată înfățișării și acțiunilor un colorit irepetabil. Dar în moștenirea literară a lui Ostrovski există și opere în care descrierea de moravuri se află în prim plan, dominînd latura conturării psihologice a personajelor. În acest sens pot fi amintite piesele *Nu-i sania ta, nu te urca, Un prieten vechi e mai bun ca doi prieteni noi, Nu-i paște-n fiecare zi, Poznașii* și alte cîteva. Nu întîmplător interpretările scenice ale acestor piese, rezonanța lor, cu precădere în contemporaneitate, are un caracter limitat, prin comparație cu viața intensă a capodoperelor dramatice ale lui Ostrovski.

Fluctuațiile în receptarea creațiilor artistice, pe de o parte, precum și unele particularități ale artei nerealiste contemporane, pe de altă parte, au constituit

motivul apariției teoriei operei deschise. Conform acestei teorii, opera în general și în speță creațiile artiștilor novatori din secolul al XX-lea, nu reprezintă construcții finite, pe deplin articulate în toate componentele fundamentale. Semne ale vieții spirituale a artistului creator, ele sînt deschise oricărei receptări și interpretări. Problema unei interpretări adecvate a operei apare în felul acesta drept lipsită de orice sens. Semnul, simbolul ca semnificant al subiectivului nu cunoaște granițe în „suscitarea" de emoții și reprezentări celor care receptează opera.

Am discutat mai sus concepțiile subiectiviste asupra receptării creațiilor artistice, concepții în multe privințe similare teoriei operei deschise. Există însă și deosebiri. „Noua" teorie tinde să acorde o importanță universală practicii artiștilor moderniști, mai ales reprezentanților artei nonfigurative, a artei absurdului ș.a.m.d. Se impune sublinierea faptului că multitudinea de interpretări ale unor opere artistice de valoare nu decurge din pura subiectivitate a contemplării spontane sau din nefinalizarea ei funciară, ci din profunzimea și amploarea internă a relațiilor ei cu lumea socială, aflată într-o continuă dezvoltare, cu activitatea creatoare a omului, cu sentimentele și aspirațiile sale.

Totuși, oricît de ample ar fi aceste raporturi, marile opere de artă își păstrează determinarea valorică. Oricît de variabil ar fi modul de receptare, *Romeo și Julieta*, spre exemplu, nu poate și nu va putea fi confundată cu *Macbeth*, *Tartuffe*, *Nunta lui Figaro*, sau cu alte opere dramatice de excepție, tot astfel cum nu pot și nu vor putea fi confundate în funcționalitatea lor *Suflete moarte*, *Fiica căpitanului* sau *Război și pace*. Viața operei de artă nu presupune pierderea ineluctabilă a originalității. În orice caz, putem afirma acest lucru în legătură cu perioade considerabile ale existenței lor istorice.

În procesul existenței lor sociale, marile opere de artă înregistrează și pierderi, dar și o generoasă valorificare a bogățiilor intrinsece. De aceea, cu greu poate fi acceptată ideea că opera este pe deplin înțeleasă doar de către contemporanii ei. Fiecare generație următoare este

gata să conteste teza aceasta şi, în majoritatea cazurilor, generaţiile noi au motive serioase să o facă.

Dacă funcţia creaţiilor artistice, configuraţia lor în decursul unei perioade determinate comportă transformări, ce accepţie trebuie dată, în acest caz, noţiunii de unitate interioară, plenitudine, recunoscută drept lege fundamentală a receptării estetice a lumii ? Neîndoielnic, caracterul unitar al creaţiei artistice, corelaţia esteticeşte adecvată şi interacţiunea elementelor sale, constituie una dintre importantele condiţii ale influenţei active pe care o exercită opera asupra publicului, asupra „consumatorilor" de artă.

Totuşi, integritatea organică a operei de artă, înainte de toate a celei literare, nu are, firește, un caracter absolut. Cum s-a observat deja, este vorba de convergenţa unor elemente eterogene şi adesea contradictorii. Ceea ce-i conferă coeficientul de mobilitate, însuşirea de a se înfăţişa receptivităţii auditoriului în diferitele sale aspecte şi proiecţii.

Un rol important în păstrarea plenitudinii receptării artistice îl joacă acea tonalitate a operei care este promovată în prim plan ca urmare a interacţiunii operei cu conştiinţa estetică a unei noi epoci, a unui anume grup social. Subordonîndu-şi într-un fel sau altul celelalte registre intonaţionale ale operei literare, tonalitatea principală devine un fel de focar de atracţie şi coeziune a diferitelor componente ale ansamblului. Cititorul pare a nu observa divergenţele cu noua „acordare" sau se păstrează pe o poziţie de relativă neutralitate.

Cu toate deosebirile existente între literatură şi alte forme de artă, perceperea unitară a operei de artă poate fi mai bine înţeleasă dacă ne amintim, de exemplu, impresia produsă de Venus din Milo sau Nike din Samothrace. Lipsa mîinilor, la prima statuie, sau a capului, la cea de a doua, provoacă, unui contemplator neavizat, un sentiment de dezamăgire. Dar cu cît acest contemplator — fie el şi lipsit de pregătire adecvată — se concentrează asupra acestor figuri sculpturale, cu atît mai intens începe să înţeleagă uimitoarea lor armonie, frumuseţea pe care o degajă Venus, mişcarea impetuoasă, avîntul spiritual întruchipate în înaripata zeiţă a Victoriei. Într-o

anumită măsură, spectatorul încetează să mai observe ravagiile pe care le-a operat timpul. Trăsăturile definitorii ale sculpturilor, ritmul lor interior se impun cu o forță neobișnuită chiar sub aspectul care a parvenit contemporaneității, cucerind prin profunda lor expresivitate.

Un fenomen oarecum similar, nu identic însă, poate fi observat și în procesul de „reacordare" a operelor literare. Neutralizarea estetică a unora sau altora dintre componentele operei, dintre elementele care o articulează, nu are o importanță hotărîtoare în ceea ce privește receptarea întregului. Logica internă a generalizărilor artistice care scot la iveală noi trăsături, o nouă dominantă emoțională, creează acele „unde de atracție" lăuntrice, care determină percepția operei ca o entitate plenară.

Indubitabilă apare afirmația că faptele caracteristice pentru viața operei necesită o analiză mai profundă a conexiunilor dintre elementele componente ale operei, o determinare diferită față de cea aplicată îndeobște în dezvăluirea structurii ei intime. Reprezentînd o alcătuire foarte complexă, cu principii ce au o manifestare reală și altele înzestrate cu un potențial activ, structura operei de artă în existența ei istorică ni se dezvăluie ca un raport, ca o interrelație între valori estetice semnificative.

Adepții metodei structural-formale întreprind adesea o descriere destul de detaliată a elementelor constitutive, luate separat, ale operei literare — componență lexicală, forme sintactice, ritmica etc. De obicei însă procedeul nu duce nicăieri. Între elementele enumerate și descrise ale unei structuri artistice și funcția acesteia rămîne o prăpastie. Pot fi alcătuite nenumărate feluri de liste, de cataloage ale particularităților unei opere, fără ca prin aceasta să ne putem apropia de înțelegerea esenței ei social-estetice. Caracterizarea particularităților enumerate se va asemăna, în cel mai bun caz, unui atlas anatomic adnotat. Fiziologia organismului, chiar după acest efort, rămîne neelucidată.

Funcționalitatea operelor literare, corect înțeleasă, oferă posibilitatea de a dezvălui însușirile lor structurale, la fel cum o analiză profundă a structurii artistice, într-o largă perspectivă social-istorică și estetică, permite carac-

terizarea multilaterală a complexității și variabilității funcționale. Aceste corelații, însă, nu ni se oferă de la sine, nu sînt ușor de descoperit, necesitînd un studiu atent și bine direcționat.

4

Un exemplu edificator de polisemie a funcției social-estetice ne este oferit de istoria receptării lui *Don Quijote* de Cervantes. Romanul acesta cuprinde idei profunde, fenomene ale realității de o variată semnificație, un complex foarte bogat de tonalități narative. Receptarea lui *Don Quijote*, influența pe care o exercită romanul s-au modificat în directă dependență atît de împrejurările și condițiile sociale ale unei epoci date, cît și de particularitățile psihologiei naționale ale cititorilor.

Viața romanului, în trăsăturile ei cele mai relevante, se plasează mai bine în secolul al XIX-lea [22]. Această perioadă se caracterizează prin succedarea destul de rapidă de interpretări neunivoce, prin puncte de vedere contrastive asupra generalizărilor artistice pe care le conține opera. Unii filozofi germani de la începutul secolului (Schelling), critici și poeți de orientare filozofico-romantică (A. Schlegel, Tieck) au receptat romanul lui Cervantes ca o expresie a eternului conflict dintre năzuințele superioare ale spiritului uman și concretul prozaic al existenței, între idealul sublim și realitatea aspră și searbădă. Tema principală din *Don Quijote*, afirma Schelling, este „realul în luptă cu idealul". Și chiar dacă „idealul, întruchipat într-un erou cu mintea rătăcită, se prăbușește sleit de puteri", ideea întregului roman îi conferă un triumf deplin. De aceea romanul lui Cervantes creează o stare de spirit luminoasă. Realității din *Don Quijote* i se asociază „o minunată și bogată țesătură narativă, atît de atrăgătoare, oferind de la început și pînă la sfîrșit o delec-

[22] În privința diferitelor interpretări ale lui *Don Quijote* pe parcursul secolelor XVII—XX, vezi cartea lui K. N. Derjavin : *Cervantes. Jizni i tvorcestvo*, Moscova, Goslitizdat, 1958.

tare egală şi acordînd *sufletul pentru cea mai desăvîrşită liniştе*“ [23].

Schelling şi scriitorii romantici care aveau afinităţi cu el şi-au concentrat atenţia asupra semnificaţiei filozofice a lui *Don Quijote*, făcînd abstracţie de conţinutul social, precum şi de elementul satiric al operei. Tocmai aceste laturi ale lui *Don Quijote* îl emoţionau pe romanticul Byron, care ţinea însă de altă şcoală romantică decît Schlegel şi Tieck. Byron a exprmiat o înaltă preţuire atît pentru Cervantes, cît şi pentru celebrul său personaj, văzînd în el un erou oricînd gata de a înfrunta temerar orice manifestări ale injustiţiei şi răului. În cîntul al treisprezecelea din *Don Juan*, Byron scrie despre Don Quijote :

Mai trist decît orice-n povestea asta tristă
E faptul că ne face să zîmbim —
Al ei erou, pe drept, proclamă cea slăvită
Idee-a luptei contra violenţei
Şi-a apărării faptei de dreptate.
Dar lumea-l socoteşte a fi dintre nebuni,
Fără-a pricepe-o iotă...

Iar aventurile sale alcătuiesc un jalnic tablou. Byron subliniază că năzuinţele eroului lui Cervantes îi sînt apropiate şi dragi, poetul însuşi dorind cu ardoare „să înfrunte minciuna şi răul“. Ceea ce-l mîhneşte profund este interpretarea, îndeobşte răspîndită şi eronată, după părerea lui, care rezumă *Don Quijote* mai ales la latura lui comică.

Cu zîmbete ironice Cervantes a distrus
În Spania cavalerescul spirit
Şi n-au mai fost de-atunci nici fapte glorioase,
Nici fee, forţe tainice, nimic
Din cea strălucitoare romantică de-altdată ;
A dispărut şi sufletul viteaz, şi-al vitejiei patos —
Cumplită-nrîurire avu această carte
Asupra întregului popor.

[23] F. Schelling, *Filosofiia iskusstva*, Moscova, Misl, 1966, p. 386.

Spre deosebire de Byron, Heine — care scria despre *Don Quijote* în deceniul patru al secolului trecut — nu evidențiază din romanul lui Cervantes idei și motive de protest social, ci aspectul discreditării eroismului „ideal", a oricăror iluzii. Totodată, considerațiile poetului german despre tendințele satirice ale operei lui Cervantes relevă o oarecare identitate de idei cu Byron. Cervantes, observă Heine, „a desființat atît de temeinic romanele cavalerești, încît, curînd după apariția lui *Don Quijote*, în întreaga Spanie a dispărut gustul pentru opere de acest gen și, de atunci, nici un roman cavaleresc nu a mai văzut lumina tiparului. Dar pana geniului valorează mai mult decît geniul însuși, ea dobîndește totdeauna mai mult decît putea presupune geniul în intenția sa, condiționată de timpul în care trăiește, și, astfel, Cervantes, fără să fi fost conștient de acest lucru, a realizat o sublimă satiră la adresa exaltării umane." [24]

În tezele pe care le dezvoltă Heine în a sa lucrare *Introducere la „Don Quijote"* transpare clar polemica poetului cu romanticii germani, care idealizează timpurile cavalerești, medievalismul, cu acei propovăduitori ai idealului, care dădeau uitării lumea spirituală, aspirațiile oamenilor obișnuiți. „Cervantes — scria Heine — a pus bazele unui nou gen romanesc, introducînd în romanul cavaleresc zugrăvirea veridică a claselor de jos, împărtășind romanul din izvorul vieții poporului." [25]

Criteriul confruntării cu realitatea a stat la baza unei largi concepții istorice în lumina căreia Belinski îmbrățișează opera lui Cervantes. Pentru criticul rus, ca și pentru o serie de alți maeștri ai culturii, Don Quijote este, mai presus de orice, omul cel mai minunat și mai nobil, un veritabil cavaler fără frică și prihană. În pofida faptului că este hilar din cap pînă în picioare, pe dinăuntru și pe dinafară, eroul nu numai că nu este sărac cu duhul, ci, dimpotrivă, este inteligent ; mai mult : este

[24] H. Heine, *Sobranie socinenii v desiati tomah*, t. 7, Goslitizdat, 1958, p. 139.
[25] *Ibidem*, p. 145.

un adevărat înțelept.“ [26] Cu toate acestea, în modul de a percepe lumea reală și în comportamentul lui Don Quijote, Belinski relevă deficiențe serioase, provenind din datele principale ale caracterului său. „Trăind exclusiv în visuri, total izolat de realitatea contemporană lui, eroul este lipsit de orice simț al realității, trecîndu-i prin minte ideea de a deveni cavaler într-o vreme cînd nu mai rămăsese pe pămînt nici urmă de cavaleri...“ [27] Calitățile de noblețe sufletească ale eroului sînt atît de importante, încît, transpuse în acțiuni reale, ar fi făcut din el un mare om. Dar caracteristica lui Don Quijote este tocmai neputința de a vedea „realitatea în adevărata ei înfățișare, de a folosi la timp și cu rost bogatele comori ale măreței lui inimi.“ [28]

Belinski a văzut în *Don Quijote* o generalizare artistică de valoare excepțională, care împrăștie un fascicol luminos asupra multor fenomene din trecut și din prezent. Ruperea de viață, pierderea simțului realității, discordanța dintre intenție și fapta concretă, proprii eroului lui Cervantes, comportamentului său, pot fi regăsite în profilul și practica multor oameni, care, la prima vedere, nu au nimic comun cu Don Quijote. „Oare în timpurile noastre un fanatic convins nu este un Don Quijote ?... Oare nu sînt donchișoți actualii legitimiști, ultramontaniști, actualii *tory* din Anglia ?... Ceea ce-i deosebește fundamental pe donchișoți de alți semeni este capacitatea de a-și asuma convingeri teoretice, livrești, lipsite de orice contact cu realitatea.“ [29]

Aprecierile lui Belinski despre romanul lui Cervantes sînt strîns legate de tendința criticului de a găsi în realitatea însăși suportul unei concepții democratice și socialiste. Ideile sale au exercitat o influență considerabilă asupra ulterioarelor interpretări ale lui *Don Quijote*, fără să elimine, fără să poată elimina alte receptări ale romanului, ivite în alte perioade, aparținînd unor cititori cu altă experiență de viață și de creație.

---

[26] V. G. Belinski, *Polnoe sobranie socinenii*, t. IX, Moscova, Izdatelistvo AN SSSR, 1955, p. 80.
[27] *Ibidem*.
[28] *Ibidem*.
[29] *Ibidem*, p. 81.

Turgheniev, publicînd în 1860 celebrul său eseu *Hamlet și Don Quijote*, vedea principala caracteristică a eroului lui Cervantes în devotamentul cu care slujește ideea nobilă de dreptate. „Numele lui Don Quijote ne evocă adesea pur și simplu bufonada, cuvîntul «donchișotism» îl asimilăm cu stupiditatea, în timp ce în donchișotism ar trebui să acceptăm sublimul principiu al jertfirii de sine, ce-i drept, în latura lui comică.“ [30] Turgheniev nu acordă, însă, o însemnătate hotărîtoare stihiei comicului din *Don Quijote*. El subliniază cu fermitate latura activă a caracterului lui Don Quijote, credința lui într-un principiu etern, de neclintit — adevărul. „Devotamentul lui Don Quijote pentru ideal este total, acestui ideal este gata să-i sacrifice orice, chiar și viața, viața însăși are pentru el preț numai în măsura în care-i poate servi atingerea idealului, instaurarea adevărului și dreptății pe pămînt.“ [31]

Turgheniev insistă asupra faptului că lui Don Quijote îi sînt străine iubirea de sine, egoismul, sentimente atît de puternice la Hamlet. „Don Quijote ar fi socotit nedemne viața pentru sine, preocuparea pentru propria lui persoană. El trăiește total în afara lui (dacă se poate spune astfel), pentru ceilalți, pentru frații lui, pentru nimicirea răului, pentru a se împotrivi tuturor forțelor dușmănoase omului.“ [32]

Modul de receptare a lui Turgheniev, originala sa apologie, antiteza între entuziasmul generos al eroului lui Cervantes și egoismul lui Hamlet au exprimat, de fapt, starea de spirit a unei întregi epoci de răscruce, cînd scepticismul, indiferența, lipsa de voință erau privite ca fenomene profund negative de către reprezentanții înaintați ai societății. Cu toată unilateralitatea interpretării lui *Don Quijote*, considerațiile lui Turgheniev nu aveau un caracter arbitrar. Scriitorul rus a fost atras de una dintre laturile operei, de o tonalitate reală și totodată fundamentală a romanului. O astfel de

[30] I. S. Turgheniev, *Sobranie socinenii v dvenadțati tomah*, t. 11, Moscova, Goslitizdat, 1965, p. 169.
[31] *Ibidem*, p. 170.
[32] *Ibidem*, p. 171.

abordare nu a constituit, în nici un caz, o excepție în seria variatelor receptări ale operei lui Cervantes.

Dacă Heine descoperea în particularitățile satirice ale lui *Don Quijote* dominanta ideatică și emoțională, iar Turgheniev sublinia, înainte de toate, trăsăturile eroice, Dostoievski vine să releve tragismul acestui roman. Pentru el „*Don Quijote* era cea mai măreață și mai tristă carte dintre toate cele create de geniul uman“ [33]. Este, mai întîi, adînca mîhnire provocată de faptul că „neprihănirea, simplitatea, blîndețea, bărbăția și, în sfîrșit, o superioară inteligență — toate acestea adesea (din păcate, atît de des) se transformă în nimic, se consumă fără nici un folos pentru umanitate, fiind chiar prilej de batjocură pentru această umanitate“ [34].

În strînsă legătură cu tragismul eroului, Dostoievski subliniază și îndoiala care i se strecoară în suflet cu privire la posibilitatea de a-și atinge țelul. „Cel mai fantastic dintre oameni, crezînd pînă la nebunie în cel mai fantastic vis dintre toate cele care pot fi imaginate, cade brusc în îndoială și nedumerire, care-i clatină întreaga lui credință“ [35]. Îndoiala donchișotească este investită de Dostoievski cu o semnificație universală, „general umană“, ceea ce nu diminuează caracterizarea adevărată și de mare finețe a trăsăturilor tragice ale cavalerului de la Mancha.

Examinarea variatelor receptări ale romanului *Don Quijote* poate fi continuată, dar și interpretările invocate pînă aici sînt suficiente pentru a demonstra deosebirile punctelor de vedere, particularitățile procesului prin care *Don Quijote* a fost asimilat de cultura spirituală în diferite epoci și în diferite țări. Faptul că aprecierile la care ne-am referit aparțin unor maeștri ai culturii nu constituie decît un argument în favoarea ideii că ele nu au un caracter întîmplător, ci sînt organic integrate unor curente de gîndire distincte, unor stări de spirit ale societății. Dar considerațiile acestor maeștri ai

[33] F. M. Dostoievski, *Dnevniki pisatelea za 1877, 1880 i 1881 godi*, p. 255.
[34] *Ibidem.*
[35] *Ibidem*, p. 256.

culturii nu sînt întîmplătoare — ceea ce este foarte important — nici pentru opera însăşi. Ele relevă diferitele ei laturi chiar dacă uneori le absolutizează.

Aşa cum nu se aseamănă între ei marii artişti, tot astfel nu se aseamănă destinele istorice, viaţa operelor lor. Pe lîngă receptări profunde ale comorilor pe care le posedă operele marilor artişti, asistăm adesea, cum am mai menţionat, la o uimitoare miopie, la prejudecăţi, la interpretări arbitrare. Deosebit de grăitoare sînt în acest sens fapte care privesc receptarea operei lui Cehov.

La începutul ultimului deceniu al secolului trecut, scriitorul publicase deja cîteva volume de nuvele care au demonstrat cu strălucire marele său talent. Devenise foarte cunoscut ca autor al *Stepei*, al lui *Ivanov* şi al altor opere remarcabile. În această perioadă (1890) apare articolul *Despre părinţi şi copii şi despre domnul Cehov*, semnat de publicistul şi criticul N. K. Mihailovski, reprezentant marcant al narodnicismului liberal. Cu o vehemenţă care nu suporta contrazicerea, criticul scria: „Nu cunosc spectacol mai jalnic decît acest talent care se iroseşte în van“ [36].

Declaraţia era provocată de faptul că Cehov după opinia lui Mihailovski, este foarte departe de o atitudine activă faţă de realitate, că scriitorului îi lipseşte o idee generală, o concepţie despre viaţă, ceea ce se traduce prin indiferenţa interioară cu care descrie fapte şi evenimente luate la întîmplare. „Lui Cehov — susţine Mihailovski — îi este totuna, fie că e vorba despre un om ori despre umbra sa, despre un clopoţel sau despre un sinucigaş.“ [37] Indiferenţa faţă de viaţă, atît de vădit manifestată de autorul *Oamenilor posaci*, insistă criticul, conduce inevitabil la incidentalul temelor, al obiectivelor pentru care optează. Cehov „nu este prezent în operele sale, ci, cum s-ar spune, se plimbă pe lîngă viaţă şi, în plimbarea aceasta, agaţă cîte un lucru sau altul. De ce acest lucru şi nu altul ?“ [38] În concluzie,

[36] N. K. Mihailovski, *Polnoe sobranie socinenii*, t. 6, p. 776.
[37] *Ibidem*, p. 776.
[38] *Ibidem*, p. 777.

după convingerea lui Mihailovski, Cehov nu a creat şi nici nu putea crea ceva semnificativ.

Opiniile lui Mihailovski despre absenţa ideilor generale în opera lui Cehov, despre indiferentismul lui social erau împărtăşite, desigur în măsură diferită, de o serie întreagă de alţi critici. Esenţa problemei consta însă nu în faptul că Cehov nu ar fi avut o concepţie precisă despre lume (a contesta acest punct de vedere este inutil astăzi), ci în refuzul lui de a adera la anumite idei, în speţă la cele narodnice ; acest refuz era interpretat ca o absenţă totală a ideilor în genere. Mai tîrziu Mihailovski a renunţat la aceste teze, totuşi convingerile sale narodniciste nu i-au permis să aprecieze în mod realist cele mai bune creaţii cehoviene.

În ultimele două decenii ale secolului trecut căpătase o largă răspîndire şi un alt punct de vedere asupra operei lui Cehov, asupra generalizărilor lui artistice. Exegeţii, foarte frecvent, îl receptau ca pe un cîntăreţ al vremurilor grele, al amurgurilor, al unor oameni cenuşii, lipsiţi de voinţă, ca pe un artist de un profund pesimism. Criticul Andreevici scria, de exemplu : „Cehov ne oferă un poem al peisajului vast şi mizer al vieţii, lipsite de motive vitale şi de ţeluri, în care nu vom găsi forţă şi hotărîre, cunoaştere şi vigoare, al unei vieţi zgîrcite, apăsătoare, umilitoare. Ne oferă tabloul unei toamne lungi, umede şi noroioase, în care valorile constituite trec printr-un proces de descompunere sui-generis.“ [39]

Aprecieri similare asupra creaţiei lui Cehov au fost exprimate în presă de repetate ori. În consonanţă cu acestea s-au pronunţat şi unii critici străini. Astfel, G. Brandes, în concluziile la analiza întreprinsă asupra operei lui Cehov, notează : „Cu trecerea anilor, forma operelor lui Cehov s-a adaptat tot mai mult conţinutului lor trist“ [40]. Incontestabil, motivele de tristeţe şi amărăciune sînt fundamentale într-o serie de nuvele ale

[39] Citat din cartea lui V. Pokrovski : *A. P. Cehov, Sbornik istoriko-literaturnih statei*, Moscova, 1907, p. 246.

[40] G. Brandes, *Sobranie socinenii*, t. 19, Sankt-Petersburg, 1896, p. 305.

lui Cehov, precum și în unele piese ale sale. Dar conținutul operei lui nu se reduce la aceste motive. El este incomparabil mai bogat și mai complex.

O apreciere de adîncime a operei lui Cehov, încă din timpul vieții scriitorului, ne-a oferit Maxim Gorki, care venea în contradicție cu opiniile îndeobște acceptate ale vremii. În articolul *O nouă povestire a lui A. P. Cehov*: „*În rîpă*", apărută în 1900, Gorki scria: „I s-a reproșat lui Cehov lipsa unei concepții despre lume. Ce absurditate!... La Cehov găsim ceva mai mult decît o concepție despre lume. Reușind să domine imaginea pe care și-a făcut-o despre viață, el s-a situat în felul acesta deasupra ei. El aruncă asupra stupidității și urîtului vieții o lumină ce izvorăște dintr-un punct de vedere superior... Tot mai frecvent vibrează în povestirile sale mustrarea tristă, dar plină de tîlc și convingătoare pe care o aduce oamenilor pentru că nu știu să trăiască, tot mai frumoasă este în ele lumina compasiunii față de semeni." [41]

Lui Cehov nu-i este deloc indiferent despre ce scrie. Față de ceea ce intră în sfera atenției lui de creator, Cehov aplică măsura „dreptății supreme". Este un lucru „pe care Cehov are posibilitatea să-l facă și tocmai de aceea, din pricina acestei atitudini imparțiale, profund umane, s-a spus că scriitorul ar fi un om rece, lipsit de suflet" [42]. Critica, precizează Gorki, a fost nedreaptă cu Cehov, neobservînd nici adîncul umanism al creației, nici amploarea vederilor creatorului. „În fiecare nouă povestire a lui Cehov se simte din ce în ce mai accentuat un suflu de vigoare și dragoste de viață, care ne face atît de bine și de care avem atîta nevoie." [43]

Mai tîrziu, în amintirile sale despre Cehov (1905), Gorki a relevat și alte aspecte ale operei, care prefigurau influența ce avea s-o aibă aceasta asupra multor generații: „Nimeni n-a înțeles cu atîta finețe și claritate ca Anton Cehov aspectul tragic al nimicurilor vieții, nimeni

[41] *M. Gorki o literature*, Moscova, Sovetskii pisatel, 1953, pp. 29—30.
[42] *Ibidem*.
[43] *Ibidem*, p. 31.

n-a ştiut pînă la el să pună sub ochii oamenilor cu atîta neînduplecată sinceritate tabloul dezonorant şi trist al existenţei lor, în haosul tulbure al mediocrităţii micburgheze. Banalitatea este duşmanul lui ; cu ea a fost lupta lui de-o viaţă, a zeflemisit-o, zugrăvind-o cu pana lui ascuţită şi imparţială. El a ştiut să descopere mucegaiul banalităţii pînă şi acolo unde, la prima vedere, totul pare bine rînduit, agreabil, ba chiar strălucitor." [44]

Cu toată creşterea rapidă a popularităţii operelor lui Cehov, teoria despre dominanta pesimistă a continuat să viеţuiască pînă în deceniul patru al secolului nostru. Rezistenţa faţă de opera sa — manifestată de unele pături de cititori sau de unii scriitori, în anii de după Revoluţie — a înregistrat forme destul de dure. Presupusa „neconcordanţă" a tonalităţii generale a creaţiei cehoviene, a conţinutului ei cu epoca revoluţionară a constituit unul din izvoarele diverselor idei preconcepute. În această ordine de idei nu se poate să nu amintim răspunsurile unor scriitori şi critici la o anchetă iniţiată de revista „Na literaturnom postu" în 1929. Se întîlnesc în aceste pagini, pe lîngă înalte aprecieri ale operei cehoviene, opinii extrem de negative [45]. Distanţa în timp era invocată adesea drept argument hotărîtor pentru neacceptarea raporturilor de succesiune cu moştenirea literară a unui mare artist al cuvîntului. Astfel, unul dintre participanţii la chestionar declara : „Cehov a fost un mare scriitor şi un om foarte bun, numai că eu m-am născut mai tîrziu decît eroii lui şi opera cehoviană nu-mi mai spune nimic" [46].

Iată însă că întregul mers evolutiv al culturii socialiste a determinat o cu totul altă atitudine faţă de Cehov şi de operele lui. Gîndirea lui Gorki, caracterizarea pe care a făcut-o profilului creator al lui Cehov au căpătat o rezonanţă largă, fiind îmbogăţite cu noi idei în studiile cercetătorilor, în luările de poziţie ale scriitorilor. Foarte interesante sînt în acest sens eseurile lui Leonid Leonov şi ale lui Konstantin Fedin. „În timp ce în Apus şi în vechea Rusie — observa Fedin — suprema culpă se con-

[44] *Ibidem*, p. 41.
[45] *„Na literaturnom postu"*, nr. 19, p. 54.
[46] *„Na literaturnom postu"*, 1929, nr. 17, p. 63.

sidera a fi cînd un scriitor nu poate să se «dezică de morală», Cehov visa un om de o etică pură, visa acea înaltă moralitate cînd munca rațională va domina viața, iar lumea va avea sens prin fericirea tuturor.“ [47]

Recunoașterea mondială a lui Cehov, exprimată cu deosebită claritate în deceniile antebelice și postbelice, a dezvăluit cu profunzime multilateralitatea operei sale, potențialul activ al patosului ei lăuntric, inseparabil legat de credința în forța și rațiunea umanității. Thomas Mann considera că povestirile cehoviene sînt pătrunse „de un criticism trist și de îndîrjire“. „Ceea ce reprezintă — adăuga el — tocmai năzuința spre o existență superioară, spre o lume mai curată, mai dreaptă, mai frumoasă și mai nobilă, spre o societate umană rațional organizată.“ [48] Arta narativă a lui Cehov, după cuvintele lui T. Mann, „ține, neîndoielnic, de tot ce s-a creat mai bun și mai viguros în literatura europeană“ [49].

Existența istorică multiseculară a romanului *Don Quijote*, istoria mai scurtă, dar mai saturată de coliziuni complexe a receptării operei lui Cehov demonstrează convingător caracterul neunivoc al interacțiunii marilor opere cu conștiința estetică a diferitelor grupuri sociale, a diferitelor epoci. Ceea ce nu constituie o excepție, ci o caracteristică a vieții marilor opere de artă. Studierea acestei vieți ne ajută să înțelegem mai profund nu numai arta și literatura, dar și cultura artistică a timpului nostru.

---

[47] *Pisatel, iskusstvo, vremea*, Moscova, Sovetskii pisatel, 1957 p. 31.

[48] Thomas Mann, *Sobranie socinenii*, t. 10, Moscova, Goslitizdat, 1961, p. 522.

[49] *Ibidem*, p. 515.

MIHAIL BAHTIN

DESPRE ESTETICA CUVÎNTULUI

PE VREMURI a fost lansată o lozincă devenită clasică : nu există o artă ca atare, există numai diferite arte. Acest principiu afirma, de fapt, primatul *materialului* în creația artistică. Materialul este elementul care delimitează artele între ele și dacă, din considerente metodologice, el trece în prim plan în conștiința esteticianului, se ajunge la *izolarea* diferitelor arte unele de altele. Ce anume a putut însă condiționa acest primat al materialului și în ce măsură își are el justificarea din punct de vedere metodologic ?

În tendința lor de a construi postulate științifice cu privire la artă, independent de estetica filozofică generală, teoreticienii de artă apelează la material ca fundament deosebit de temeinic în discuția științifică : afirmarea primatului materialului creează impresia unei tangențe tentante cu știința empirică pozitivă. Într-adevăr, spațiul, masa, culoarea, sunetul, toate acestea teoreticianul de artă (și omul de artă) le află în domeniile respective ale științelor exacte, ale științelor naturii, iar cuvîntul îl furnizează lingvistica. În felul acesta, se naște tendința de a considera forma artistică drept *formă a materialului* dat, și nimic mai mult, ca o combinare de elemente în limitele materialului dat, avînd în vedere specificul și legile lui de dezvoltare, ce țin de domeniul științelor naturii și de cel lingvistic. În asemenea condiții, considerațiile teoriei de artă ar fi putut căpăta un caracter științific pozitiv, iar în unele cazuri chiar demonstrabil prin metode matematice.

Pe această cale, teoria artei ajunge la crearea unei premize cu caracter estetic general, explicabilă din punct de vedere psihologic și istoric, dar care cu greu poate fi jus-

tificabilă și demonstrabilă din punct de vedere sistematic. Am formula această premisă astfel : activitatea estetică *urmărește numai formarea, modelarea materialului* ; forma cu semnificație estetică este doar formă a materialului, în accepțiunea științelor naturii sau a lingvisticii ; afirmația unor oameni de artă după care creația lor are valoare, este deschisă lumii realității, se orientează spre oameni, ține seama de relațiile sociale, de valori etice, religioase sau de altă natură, nu reprezintă nimic altceva decît o *metaforă*, întrucît în realitate omului de artă îi aparține doar materialul : spațiul fizico-matematic, masa, sunetul în acustică, cuvîntul în lingvistică, și omul de artă se poate situa pe o poziție artistică numai în raport cu materialul dat, bine definit.

Această premisă cu caracter estetic general, așezată tacit sau declarat la baza multor lucrări, ba chiar și a unor orientări, ne îngăduie să vorbim despre o anume concepție estetică generală, propusă de către unii în mod necritic, pe care am denumi-o *estetica materială*.

Estetica materială reprezintă o ipoteză de lucru pentru acele orientări în teoria artei, care pretind a fi independente de estetica generală ; pe această ipoteză se bizuie și formaliștii, ea reprezentînd premisa comună și unora și altora.

Ar fi cazul să amintim aici că așa-numita metodă formală nu este legată cîtuși de puțin, nici pe plan istoric, nici pe plan sistematic, de estetica formală (Kant, Herbart etc.) și nici nu se înscrie în aceeași sferă cu aceasta. Pe plan estetic general, metoda formală trebuie definită ca o variantă, întrucîtva simplistă și primitivă, a esteticii materiale la care ne-am referit și a cărei istorie este istoria *Kunstwissenschaften* în lupta pentru independență față de filozofia sistematică.

Cînd trecem la aprecierea unora sau altora dintre lucrările de teorie a artei, este necesar să delimităm în mod riguros concepția generală a esteticii materiale, cu totul inacceptabilă, cum vom încerca să demonstrăm în cele ce urmează, de acele afirmații concrete, particulare, care pot avea totuși o importanță științifică, indiferent de concepția generală falsă, e drept, însă numai în acel

domeniu, în care creația artistică este condiționată de natura respectivului material. [1]

Am putea spune că estetica materială ca ipoteză de lucru are un caracter inofensiv, și — dacă sîntem conștienți din punct de vedere metodologic de limitele aplicării ei — poate deveni chiar productivă, dacă este vorba să studiem doar *tehnica* creației artistice. Această ipoteză de lucru devine încă incontestabil dăunătoare și inacceptabilă acolo unde în temeiul ei se încearcă înțelegerea și studierea creației artistice în ansamblul ei, în specificul și semnificația ei estetică.

Cînd estetica materială nu se limitează în pretențiile sale la aspectul pur tehnic al creației artistice, ea duce la o serie de greșeli principiale și generează greutăți pe care nu le poate surmonta. Vom analiza principalele dintre ele. În cele ce urmează, ne vom referi la estetica materială independent de științele care studiază diferitele arte, considerînd-o ca o concepție estetică generală, de sine stătătoare, ceea ce și este în realitate. În această calitate a ei trebuie s-o discutăm și să o analizăm în spirit critic, pentru a vedea dacă ea poate satisface cerințele absolut necesare pe care le ridicăm în fața oricărei teorii estetice generale.

Estetica materială nu este capabilă să dea o fundamentare formei artistice.

Postulatul de bază al esteticii materiale cu privire la formă trezește o serie întreagă de îndoieli și, în genere, nu pare convingător.

Forma, înțeleasă ca formă a materialului numai în definirea sa științifică — matematică sau lingvistică — devine un element pur exterior de organizare a acestuia, lipsit de caracter valoric. Rămîne cu totul neînțeleasă *tensiunea emoțională* a formei, trăsătura specifică ei de

---

[1] În lucrările formaliștilor, alături de afirmații absolut nejustificate — mai ales cînd e vorba de cele cu caracter general — întîlnim și multe observații particulare prețioase din punct de vedere științific. Lucrări precum *Rifma, eio teoriia i istoriia* de V. M. Jirmunski, și *Russkaia metrika* de B. V. Tomașevski sînt lucrări de incontestabilă valoare științifică. Studiul tehnicii operelor literare a început, atît în Apus, cît și în Rusia, tocmai pornind de la estetica materială.

a exprima o relație de valoare a autorului și contemplatorului față de elemente existente în afara materialului, întrucît această relație emoțional-volițională exprimabilă prin formă — prin ritm, armonie, simetrie și alte elemente formale — are un caracter mult prea încordat, prea *activ* pentru a putea fi socotită simplă atitudine față de material.

Orice sentiment lipsit de obiect se reduce la o stare psihică pur factică, izolată, în afara momentului cultural, de aceea un sentiment fără referire, exprimat prin formă, devine pur și simplu o stare a unui organism psiho-fizic, lipsit de orice intenție de a pătrunde în cercul pur spiritual ; devine plăcere pură, care, în cele din urmă, poate fi explicată și conștientizată numai pe plan hedonist. De pildă : materialul de artă este organizat prin formă în așa fel, încît să devină impuls excitator de senzații și stări plăcute ale organismului psiho-fizic. Estetica materială nu ajunge decît rar la atari concluzii, deși ar trebui să ajungă în mod consecvent.

Opera de artă înțeleasă ca *material organizat*, ca *obiect*, poate avea importanță doar ca excitant fizic pentru stări fiziologice și psihice sau trebuie să capete o destinație utilitară, practică.

Metoda formală rusă, cu consecvența și un anumit nihilism specifice concepțiilor primitive, folosește termeni ca : „a simți" forma, „a face" opera de artă etc.

Cînd sculptorul lucrează în marmură, el, fără îndoială, prelucrează marmura într-un anumit sens fizic. Dar nu în această direcție este orientată din punct de vedere valoric activitatea artistică a creatorului și nu în această direcție se orientează forma realizată de sculptor, deși nici o clipă în procesul de creație el nu poate renunța la marmură, după cum nu poate renunța nici la daltă, care în nici un caz nu poate fi socotită ca făcînd parte din obiectul de artă. Forma sculpturală creată este forma signifiantă din punct de vedere estetic a *omului și a corpului* său : intenția creatoare și contemplatoare urmează această traiectorie. Relația dintre artist și contemplator față de marmură, considerată corp fizic, are un caracter secundar, derivat, reglementat de relații primare față de

valorile obiectuale, în cazul nostru, față de valoarea trupului omenesc.

Bineînțeles, nimeni nu se va gîndi cu toată seriozitatea să ducă pînă la ultimele sale concluzii principiile esteticii materiale cu aplicare la marmură, ca în exemplul pe care l-am folosit noi (și dealtfel marmura ca material are o importanță mai specifică, mai îngustă decît se acordă de obicei termenului de „material" în estetica materială) ; în principiu însă, lucrurile nu ar sta altfel dacă în loc de marmură ne-am referi la sunet în acustică sau la cuvînt în lingvistică ; situația devine doar întrucîtva mai complicată și nu atît de aberantă la prima vedere, mai ales cînd material este cuvîntul, obiect al lingvisticii, disciplină umanistă.

Expresiile metaforice obișnuite, după care forma artistică glorifică pe cutare, împodobește pe cutare, transfigurează, justifică, afirmă etc., conțin totuși o parte de adevăr științific, și anume, în sensul că forma artistică se referă într-adevăr la ceva, are valoare într-o sferă *în afara materialului* în care este fixată și de care este oricum indisolubil legată. Se vede că este necesar să admitem momentul *conținutului*, care să ne ajute să înțelegem forma într-un mod mai esențializat decît cel pur și simplu hedonist.

Există însă, se zice, o frumusețe liberă, independentă, există o artă fără obiect, față de care estetica materială își află deplina legitimare.

Fără a intra într-o discuție mai amănunțită asupra acestor probleme, vom remarca doar următoarele : artele libere sînt libere numai în raport cu o definire pur cognitivă și o diferențiere de obiect în conținutul lor — cum e de pildă muzica, dar și în acest caz forma este în măsură egală liberă și în raport cu atitudinea primară nemijlocită față de material, care este sunetul acusticii.

În genere, trebuie să distingem în mod riguros (ceea ce nu se întîmplă totdeauna) conținutul — moment, cum vom vedea, necesar în obiectul artistic, și diferențierea cognitivă obiectuală — moment care nu este obligatoriu. Libertatea față de o anumită noțiune definită nu înseamnă cîtuși de puțin libertate față de conținut, lipsa de obiect nu înseamnă lipsă de conținut. Există și în alte domenii

de cultură valori care principial nu admit diferențierea obiectuală și limitarea la o anumită noțiune stabilă. Așa, de pildă, o faptă morală realizează în manifestările sale culminante o valoare, ce poate fi doar înfăptuită, dar nu poate fi nici exprimată, nici cunoscută într-o noțiune adecvată. Muzica este lipsită de o concretizare obiectuală și de diferențiere cognitivă, dar are o mare profunzime de conținut. Forma ei ne duce dincolo de granițele sonorității acustice, dar în nici un caz într-un vacuum de valori — în cazul de față, conținutul are un caracter etic fundamental (am putea vorbi și despre o obiectualitate liberă, neprefigurată a tensiunii etice exprimată într-o formă muzicală). O muzică fără conținut, ca material organizat nu ar fi nimic altceva decît un stimulent fizic al unei stări psiho-fiziologice de plăcere.

În felul acesta și în artele neobiectuale forma cu greu ar putea fi considerată ca formă a materialului.

Estetica materială nu este capabilă să explice viziunea estetică în afara artei : contemplarea estetică a naturii, momentele estetice în mit, în concepția despre lume și viață și, în sfîrșit, tot ceea ce se cheamă estetism, adică transpunerea nejustificată a formelor estetice în domeniul faptelor etice (de viață particulară, politice, sociale) și în domeniul cunoașterii (gîndirea semiștiințifică esteti-zantă a unor filozofi precum Nietzsche și alții).

O trăsătură specifică a tuturor acestor fenomene ale viziunii estetice în afara artei o formează absența unui material bine definit și organizat și, în consecință, și absența tehnicii ; în marea majoritatea a cazurilor forma nu este obiectivată și nici nu este stabilă. Tocmai de aceea asemenea fenomene ale viziunii estetice în afara artei nu ating puritatea metodologică, nici plenitudinea autonomiei și originalității : sînt haotice, nestabile, hibride. Esteticul se realizează pe deplin numai în artă, de aceea estetica trebuie orientată spre artă. Ar fi o aberație metodologică să începem construcțiile estetice pornind de la estetica naturii sau a mitului. Totuși estetica are datoria de a explica aceste forme hibride, impure ale esteticului. E o sarcină deosebit de importantă pe plan filozofic și existențial. Sarcina aceasta poate

constitui o piatră de încercare pentru a defini productivitatea uneia sau alteia din teoriile estetice.

Estetica materială cu înțelegerea formei ce-i este proprie este lipsită de modalitatea de abordare a unor asemenea fenomene.

Deci estetica materială nu poate fundamenta istoria artei.

Nu încape, bineînțeles, nici o îndoială că elaborarea rodnică a istoriei diferitelor domenii de artă presupune elaborarea principiilor estetice ale artei respective ; trebuie, totuși, să subliniem în chip deosebit importanța fundamentală a esteticii generale sistematice. Ca să nu mai vorbim de rolul important ce-i revine în elaborarea oricărei estetici speciale, întrucît ea singură este în stare să înțeleagă și să fundamenteze arta în relațiile reciproce de determinare și acțiune cu alte domenii ale creației culturale, în unitatea culturii și în unitatea procesului istoric de făurire a culturii.

Istoria nu cunoaște serii izolate : o serie izolată ca atare este statică, succesiunea momentelor într-o asemenea serie poate fi doar fragmentarea sistematică sau pur și simplu un postulat mecanic, o serie, dar în nici un caz un proces istoric ; numai stabilirea unor relații de interacțiune și intercondiționare a seriei respective cu altele creează o perspectivă istorică. Pentru a intra în istorie, trebuie să încetezi să fii numai tu însuți.

Estetica materială, care izolează în cultură nu numai arta creatoare, dar și diferitele arte, care nu consideră opera de artă în viața ei artistică, ci doar ca un obiect, ca material organizat, este capabilă, în cazul cel mai bun, să fundamenteze doar un *tabel cronologic* al modificărilor pe care le înregistrează procedeele tehnice ale artei respective, întrucît tehnica izolată nu poate avea în genere istorie.

Acestea sînt lipsurile inerente ale esteticii formale și greutățile pe care ea nu le poate depăși ; toate acestea sînt destul de limpede ilustrate de metoda formală rusă, cu concepția ei general-estetică nu lipsită de elemente primitive și cu o intoleranță oarecum sectară.

Toate lipsurile remarcate de noi sînt în ultimă instanță condiționate de postulatul metodologic greșit, după care se poate și trebuie construită o știință despre artă independent de o estetică filozofică sistematică. Absența unei baze temeinice științifice este consecința la care se ajunge. Pentru a ne salva din acest subiectivism în care se îneacă postulatele estetice lipsite de un temei științific, teoria de artă caută să afle adăpost în rîndul acelor discipline științifice care se ocupă de materialul artei respective, așa cum altădată — și uneori încă și acum — în aceleași scopuri teoria de artă manifesta interes față de psihologie și chiar față de fiziologie. Salvarea este însă fictivă : postulatul devine cu adevărat științific doar acolo unde nu depășește limitele datului disciplinei salvatoare ; din momentul în care trece dincolo de aceste limite și devine propriu-zis apreciere estetică, este stăpînit cu aceeași forță ca și înainte de subiectiv și accidental, pe care căutase să le evite. În această situație se află în primul rînd principiul de bază al teoriei de artă, care stabilește importanța materialului în creația artistică : este o apreciere cu caracter general estetic, care volens-nolens trebuie să se supună criticii esteticii filozofice generale : numai ea poate fundamenta atare apreciere și numai ea o poate respinge.

Cele arătate de noi mai sus fac în cel mai înalt grad îndoielnică premisa esteticii materiale și, într-o anumită măsură, schițează o orientare mai judicioasă în înțelegerea esenței esteticului și a momentelor acestuia.

După definirea momentului conținut și stabilirea corectă a locului materialului în creația artistică, vom reuși să apreciem în chip just forma, vom înțelege că forma, pe de o parte, este într-adevăr materială, realizată pe bază de material și legată de acesta, pe de altă parte, ea ne scoate *pe plan valoric dincolo de limitele operei ca material organizat, ca obiect.* Aceasta va explica și va întări toate cele arătate de noi mai sus doar sub forma de prezumții.

Problema unuia sau altuia din domeniile de cultură în întregul lor — cunoaștere, morală, artă — poate fi înțeleasă ca o problemă a hotarelor acestor domenii.

Orice punct de vedere creator, posibil sau existent în fapt, devine convingător, necesar, în măsura în care se pune în corelație cu alte puncte de vedere creatoare și numai la interferența lor unde își află temeiul și justificarea ca o cerință esențială originală. Neintegrat în cultură, el rămîne un fapt gol, iar originalitatea lui poate să pară un arbitrar sau un capriciu.

Nu este însă cazul să ne imaginăm domeniul culturii ca un spațiu determinat, avîndu-și granițele sale, dar avînd și un teritoriu lăuntric. Cultura nu are un teritoriu intern, ea este toată situată la granițe, granițele o străbat peste tot locul, trec prin orice element al ei, unitatea sistematică a culturii se infiltrează în atomii vieții culturale, așa cum soarele se reflectă în orice picătură. Orice act cultural trăiește în mod esențial la granițe : în aceasta constă seriozitatea și importanța lui ; în caz contrar, îndepărtat de granițe, el își pierde terenul, rămîne insignifiant, degenerează și moare.

În acest sens putem vorbi despre caracterul *sistematic concret* al fiecărui fenomen de cultură, al fiecărui act de cultură, luat în parte, putem vorbi despre *participarea lui autonomă* sau despre *autonomia lui participantă*.

Numai datorită acestui caracter sistematic și concret, adică datorită relației directe și a orientării sale în unitatea culturală, fenomenul încetează de a fi un fapt simplu, gol, capătă semnificație, capătă sens, devine ca o monadă, care reflectă totul în ea și se reflectă în tot.

Într-adevăr, nici un act cultural creator nu are de-a face cu o materie complet indiferentă față de valoare, absolut întîmplătoare și haotică. Materia și haosul sînt în genere noțiuni relative — dar totdeauna relația se stabilește cu ceva ce are deja valoare și este organizat, și față de care actul creator trebuie să ocupe cu răspundere o poziție axiologică. Așa, de pildă, actul cognitiv află realitatea prelucrată în noțiunile gîndirii preștiințifice, dar mai ales o găsește apreciată și organizată de fapta etică, fie aceasta de ordin practic, fie social, fie politic ; o găsește afirmată pe plan religios și, în sfîrșit, actul cognitiv decurge din imaginea estetic organizată a obiectului, din viziunea asupra obiectului.

Ceea ce se preconizează de către cunoaștere nu este, așadar, un *res nullius*, ci este realitatea unei fapte etice în toate variantele ei și realitatea unei viziuni estetice. Pretutindeni actul cognitiv trebuie să ocupe în raport cu această realitate o poziție esențială, care bineînțeles nu trebuie să fie o ciocnire întîmplătoare, ea poate și trebuie să-și găsească fundamentarea sistematică din esența cunoașterii și a altor domenii.

Același lucru putem spune și despre actul artistic, întrucît el nu trăiește și nu se mișcă în vid, ci într-o atmosferă încărcată de valori, bazată pe determinare reciprocă plină de răspundere. Opera de artă, ca lucru, este delimitată în spațiu și în timp de toate celelalte lucruri: o statuie sau un tablou elimină în mod fizic din spațiul ocupat toate celelalte obiecte; lectura unei cărți începe la o oră anumită, ocupă cîteva ceasuri pe care le umple cu prezența ei și se termină la o anumită oră. Pe lîngă aceasta, cartea însăși este delimitată din toate părțile de coperți. Dar opera de artă, ca operă, are semnificație vie datorită determinării reciproce încordate și active cu realitatea cunoscută și apreciată prin fapte. Opera este vie și are semnifcație ca operă de artă bineînțeles și în afara psihicului nostru. Și aci este prezentă numai în mod empiric, ca un proces psihic, localizat în timp și logic din punct de vedere psihologic. În universul viu și signifiant, opera rămîne vie și plină de semnificație pe plan cognitiv, social, politic, economic, spiritual.

Trăsătura caracteristică de bază a esteticului, care îl deosebește profund de cunoaștere și de faptă, este caracterul său receptiv, capacitatea de însușire pozitivă. În acest sens am putea spune: realitatea, viața se află nu numai în afara artei, dar și în ea, în interiorul ei, în toată plenitudinea importanței sale valorice — sociale, politice, cognitive etc. Arta are o afirmare plenară, străină de orice rigiditate sau îngustime a specializării. Artistul este specialist numai ca maestru, adică numai în raport cu materialul.

Bineînțeles, forma estetică transferă această realitate, cunoscută și valorizată, într-un alt plan valoric, o supune unei noi unități, îi dă o nouă ordine, o individualizează, o concretizează, o izolează și o finalizează, *dar nu-i*

suspendă caracterul valoric și cognitiv, aceasta fiind ținta către care se îndreaptă forma estetică în drumul ei către finalizare.

Activitatea estetică nu creează o realitate cu totul nouă.[2] Spre deosebire de cunoaștere și de faptă, care pot crea natură și omenire socială, arta cîntă, împodobește, rememorează realitatea preexistentă a cunoașterii și a faptei — natura și omenirea socială — le îmbogățește și le împlinește, și, în primul rînd, creează o unitate concretă intuitivă a celor două lumi : include pe om în natura înțeleasă ca fiind mediul său estetic înconjurător, umanizează natura și dă omului un caracter natural.

În această pătrundere a eticului și cognitivului în interiorul obiectului său rezidă o anume noblețe a esteticului, care parcă nu ar alege nimic, nu ar împărți nimic, nu ar renunța la nimic, nu ar respinge nimic. Asemenea momente negative au loc în artă numai cu referire la material ; față de acesta omul de artă este sever și necruțător. Poetul respinge fără cruțare cuvintele, formele, expresiile, alege foarte puține dintre ele, bucăți de marmură zboară de sub dalta sculptorului, dar într-un caz omul psihic, în celălalt omul fizic se simt îmbogățiți. Omul etic s-a îmbogățit prin afirmarea pozitivă a naturii, omul natural prin sensul etic.

Aproape toate categoriile de gîndire umană despre lume și om (nu cele religioase, desigur, ci cele pur laice), pozitive, optimiste, care îmbogățesc sufletul omenesc, au un caracter estetic ; estetică și veșnică este și tendința acestui fel de a gîndi, care-și imaginează lucrurile necesare și proiectate ca fiind date și existente aievea, tendință care a creat gîndirea mitologică și într-o bună măsură și pe cea metafizică.

Forma nouă apare în artă ca o relație valorică nouă față de ceea ce a devenit realitate pentru cunoaștere și

---

[2] Acest caracter într-un fel secundar al esteticului nu-i diminuează cîtuși de puțin autonomia și originalitatea alături de etic și cognitiv, activitatea estetică își creează propria sa realitate, în cadrul căreia realitatea cunoașterii și a faptei apare acceptată în mod pozitiv și transfigurată : în aceasta constă originalitatea esteticului.

faptă : în artă, recunoaștem totul și ne amintim de tot (pe cînd prin actul cognitiv nu recunoaștem nimic și nu ne amintim de nimic, în ciuda formulei lui Platon). Tocmai de aceea momentul noutății, al originalității, al neașteptatului, al libertății, are importanță atît de mare în artă întrucît în această sferă există acel element care poate servi ca fundal pentru receptarea noutății, a originalității, a libertății — există acel univers recunoscut și reamintit al cunoașterii și al faptei, care se afirmă și capătă o nouă rezonanță în artă, și, prin raportare la el, activitatea artistului poate fi apreciată ca liberă. Cunoașterea și fapta sînt primare, în sensul că ele și creează pentru prima oară obiectul : obiectul cunoașterii nu este recunoscut și nici reamintit într-o lumină nouă, ci pentru prima oară își află definirea ; fapta trăiește numai prin ceea ce nu există încă : dintru început totul este nou, de aceea în cazul în speță nu există noutate, nici originalitate, totul pornește *ex origine*.

Realitatea cunoașterii și a faptei etice, care intră pe plan cognitiv și valoric în obiectul estetic și este supusă în cadrul lui unei unificări concrete, intuitive, individualizării, delimitării, izolării și finalizării, adică unei modelări artistice multilaterale, cu ajutorul unui anume material — această realitate o denumim *conținut* al operei de artă (mai exact al obiectului estetic), în deplin acord cu terminologia tradițională.

Conținutul reprezintă un moment constitutiv necesar al obiectului estetic ; forma artistică îi este corelată și *în afara acestei corelări ea nu are nici un sens*.

Forma nu poate avea semnificație estetică, nu-și poate realiza funcțiile de bază, în afara corelării cu conținutul, adică cu universul și momentele sale, cu universul ca obiect al cunoașterii și faptei etice.

Poziția autorului-om de artă și misiunea sa artistică pot fi și trebuie să fie înțelese în lume în legătură cu toate valorile cunoașterii și faptei etice. Nu materialul este unificat, individualizat, concretizat, izolat și finalizat, căci materialul nu are nevoie de toate acestea, — nu are nevoie de unificare, căci nu are hiatusuri, nu are nevoie nici de finalizare, aceasta fiindu-i complet indife-

rentă, deoarece ca să aibă nevoie de ea ar trebui să se încadreze în mişcarea axiologic-semantică a faptei — ci componenţa valorică a realităţii trăită sub toate aspectele ei, *evenimentele din realitate* sînt impuse acestui proces.

O formă signifiantă din punct de vedere estetic este expresia atitudinii esenţiale faţă de universul cunoaşterii şi al faptei. Dar această atitudine nu este nici cognitivă şi nici etică. Imixtiunea artistului nu este cea a unui participant direct la evenimente, întrucît în acest caz ar fi trebuit să fie şi parte cognitivă şi parte etic activă. El deţine un loc important *în afara evenimentului*, ca observator, contemplator indiferent, înţelegînd însă *sensul axiologic a ceea ce se petrece*, nu ca un participant la evenimente, ci ca un coparticipant. Întrucît dacă nu iei parte la aprecierea unui eveniment nu poţi, într-o anumită măsură, să-l contempli ca eveniment.

Această *situare în afară* (fără să fie indiferentism) îngăduie omului de artă activ *din afară* să unifice, să dea formă, să finalizeze evenimentul. Această unire şi finalizare este imposibilă în principiu dinăuntrul cunoaşterii şi al faptei. Nici realitatea cognitivă nu poate, rămînînd fidelă sieşi, să se unească cu imperativul datoriei, nici acesta, păstrîndu-şi specificul, nu se poate uni cu realitatea. E necesară o poziţie axiologică esenţială în afara cognitivului şi a imperativului datoriei şi a conştiinţei active, în virtutea căreia putem realiza unirea şi finalizarea (finalizarea dinăuntrul cunoaşterii şi al faptei este imposibilă).

Forma, îmbrăţişînd conţinutul din afară, îi dă contururi exterioare, adică îi dă întrupare — şi în felul acesta terminologia tradiţională şi clasică rămîne în esenţă corectă.

În poetica din zilele noastre negarea conţinutului ca moment constitutiv al obiectului estetic a căpătat o orientare nu totdeauna riguros definită şi fără formulare precisă, după care conţinutul ar fi doar un moment al materialului.

În primul rînd trebuie să observăm că într-un obiect artistic conţinutul capătă totdeauna formă, totdeauna află întrupare ; în caz contrar ar deveni o proză de

proastă calitate, un moment care nu-şi află dizolvarea în întregul artistic. Nu putem delimita un moment real al operei de artă, care să fie considerat conţinut în formă pură, după cum nu există nici formă pură ; conţinutul şi forma se întrepătrund reciproc, sînt indisolubil legate una de alta. În analiza estetică, ele nu se identifică însă, nu se confundă, cu alte cuvinte, apar ca elemente de ordin diferit. Pentru ca forma să aibă o semnificaţie pur estetică, conţinutul pe care ea îl îmbracă trebuie să aibă o apreciabilă semnificaţie cognitivă şi etică ; forma are nevoie de o pondere extraestetică a conţinutului, în afara acesteia nu se poate realiza ca formă. Ne îngăduie însă aceasta să afirmăm că vedem în conţinut un moment pur formal ?

Pe lîngă că ar fi o absurditate logică şi terminologică, să acceptăm termenul „formă" negînd întru totul conţinutul, întrucît forma este o noţiune corelativă conţinutului, care nu este formă, se cuvine să arătăm că există şi o primejdie metodologică mai importantă în această afirmaţie. Într-o atare înţelegere, conţinutul apare ca un element substituibil din punct de vedere al formei. Forma este independentă de semnificaţia cognitivă şi etică a conţinutului, această semnificaţie este cu totul întîmplătoare în obiectul artistic. Forma relativizează conţinutul, acesta este sensul afirmaţiei după care conţinutul constituie un moment al formei.

Adevărul este că o atare situaţie poate avea loc în artă ; forma poate pierde relaţia sa primară faţă de conţinut, luat în semnificaţie cognitiv-etică, iar conţinutul poate fi redus la „un moment pur formal". Atare slăbire a conţinutului duce în primul rînd la diminuarea semnificaţiei artistice a formei. Forma pierde una din funcţiile sale cele mai însemnate, mai ales în arta cuvîntului scris, aceea de a uni pe calea intuiţiei cognitivul cu eticul. Totodată, se diminuează şi funcţia izolării şi funcţia finalizării. Totuşi, şi în asemenea cazuri, avem de-a face cu un conţinut considerat ca moment constitutiv al operei de artă — căci în caz contrar nici n-ar exista operă de artă — dar este un conţinut luat din mîna a doua, care şi-a pierdut o parte din virtuţi, de aci şi modificarea for-

mei care şi ea suferă aceeaşi pierdere. În asemenea cazuri avem de-a face cu ceea ce se cheamă „beletristică". Ar trebui să ne oprim asupra acestui fenomen, întrucît unii formalişti sînt înclinaţi să considere „beletristica" drept unica specie a creaţiei artistice în genere.

Există opere care, într-adevăr, nu au de-a face cu lumea înconjurătoare, cu universul, care au de-a face numai cu cuvîntul „lume" într-un context literar, opere care se nasc, trăiesc şi mor în paginile revistelor, care nu depăşesc graniţele periodicelor, nu ies cîtuşi de puţin din sfera lor. În asemenea cazuri, momentul cognitiv-etic al conţinutului, care rămîne totuşi în mod necesar un moment constitutiv al operei de artă, nu aparţine nemijlocit lumii cunoaşterii şi a realităţii etice a faptei, ci universului altor opere literare sau este făurit prin analogie cu acestea. Nu ne referim în cazul de faţă la influenţe şi tradiţii, care se manifestă în mod obligatoriu chiar şi în cele mai elevate opere de artă ; este vorba de atitudinea interioară faţă de un conţinut însuşit. În operele literare la care ne referim, conţinutul nu înseamnă un moment de corecunoaştere şi coparticipare, ci este însuşit doar în virtutea unor considerente pur „literare" exterioare ; în asemenea cazuri, forma artistică nu se îmbină cu conţinutul în semnificaţia lui cognitiv-etică ; putem spune mai curînd că o operă literară se întîlneşte cu alta, pe care o imită, sau pe care o „insolitează", pe fundalul căreia „se percepe" ca operă originală. În asemenea cazuri forma este indiferentă faţă de conţinut în semnificaţia lui nemijlocit extraestetică.

În afară de realitatea cunoaşterii şi a faptei, pe care scriitorul o găseşte dinainte constituită, el găseşte dinainte constituită şi o anume literatură. Scriitorul trebuie sau să lupte împotriva unor forme literare vechi sau, dimpotrivă, să le apere, să le folosească, să le combine, să le depăşească rezistenţa sau să se bizuie pe ele ; dar la temelia acestei mişcări şi lupte în limitele unui context pur literar, se află o luptă primară mai importantă, definitorie, lupta cu realitatea cunoaşterii şi a faptei. Orice om de artă în creaţia sa, dacă aceasta este serioasă şi semnificativă, se manifestă în postura *celui dintîi ar-*

tist care trebuie să ocupe în mod nemijlocit o poziție estetică în raport cu realitatea extraestetică a cunoașterii și a faptei, fie și numai în sfera experienței sale pur personale, etico-biografice. Nici opera de artă în întregimea ei, nici vreun moment aparte al acesteia nu pot fi înțelese din punctul de vedere doar al unei legități abstract literare. Trebuie să ținem seama și de existența unei serii semantice, adică de eventuala legitate a cunoașterii și a faptei, întrucît forma signifiantă în plan estetic nu cuprinde vidul, ci viața cu sensurile și legile ei trainice de dezvoltare. În opera de artă există, am putea spune, două stăpîniri și două legislații determinate de aceste stăpîniri. Fiecare moment poate fi definit în două sisteme axiologice : conținut și formă, întrucît în fiecare moment signifiant ambele sisteme se află într-o interacțiune reciprocă esențială și de tensiune valorică. Bineînțeles, însă, forma estetică îmbrățișează din toate punctele de vedere legitatea interioară posibilă a faptei și a cunoașterii, supunîndu-le unității sale. Numai în aceste condiții putem vorbi despre o operă ca fiind operă de artă.

Cum se realizează conținutul în creația artistică și în contemplare și care sînt sarcinile și metodele analizei sale estetice ? Ne vom referi pe scurt aci la aceste probleme de estetică. Observațiile de mai jos nu au un caracter exhaustiv, ele se mulțumesc doar să schițeze problema. Între altele, nu ne vom referi cîtuși de puțin la realizarea compozițională a conținutului cu ajutorul unui anume material dat.

Trebuie să facem o distincție riguroasă între momentul cognitiv-etic, care constituie cu adevărat conținutul, adică este momentul constitutiv al obiectului estetic dat, și acele aprecieri etice, care pot fi exprimate cu referire la conținut, dar care nu fac parte din obiectul estetic.

Conținutul nu poate fi pur cognitiv, lipsit de orice moment etic. Am putea spune, dimpotrivă, că eticul deține o poziție dominantă în conținut. Forma artistică nu se poate realiza în relația cu o noțiune pură, cu o apreciere pură ; momentul pur cognitiv va rămîne inevitabil izolat în opera de artă ca un prozaism nedizolvat. Toată bo-

găția de cunoaștere trebuie să fie corelată cu lumea faptelor omenești, trebuie să fie legată cu conștiința în devenire, și numai în felul acesta poate face parte integrantă dintr-o operă de artă.

Dacă toate aceste judecăți nu ar fi într-un fel sau altul inevitabil legate de lumea concretă a faptelor omenești, ele ar rămîne prozaisme izolate, ceea ce se și întîmplă uneori în opera lui Dostoievski, sau a lui Tolstoi, de pildă, în romanul *Război și pace*, unde în final digresiunile filozofico-istorice nu mai au nici o legătură cu evenimentele etice și se constituie într-un tratat teoretic.

Alta este legătura dintre evenimentul etic și momentul cognitiv în descrieri, în explicațiile psihologice sau științifice ale celor petrecute. Nu intră însă în sarcina noastră să relevăm toate variatele forme de legătură dintre etic și cognitiv în unitatea de conținut a obiectului estetic.

Subliniind legătura dintre momentul cognitiv și cel etic, trebuie totuși să observăm că evenimentele etice nu dau un caracter relativ aprecierilor pe care le conțin și nici nu sînt indiferente față de profunzimea, amploarea și adevărul lor pur cognitiv. Astfel, evenimentele morale din viața „omului din subterană", concretizate într-o formă artistică și finalizate de Dostoievski, au nevoie de profunzimea pur cognitivă a concepției lui despre lume și viață, ca una care se constituie într-un moment esențial al poziției lui de viață.

Delimitînd între granițele posibilului și ale necesarului momentul teoretic al conținutului, în ponderea lui pur cognitivă, analiza propriu-zis estetică trebuie să înțeleagă legătura acestuia cu momentul etic și importanța lui în unitatea conținutului. Bineînțeles, acest moment cognitiv astfel delimitat poate deveni obiect al cercetării și aprecierii teoretice independent de opera de artă, trecîndu-l din categoria unității dintre conținut și obiectul estetic în ansamblul său, în sfera pur cognitivă a unității concepției filozofice (care, de obicei, este cea a autorului). Asemenea lucrări au, de regulă, o mare importanță științifico-filozofică și istorico-culturală. Dar ele

se situează în afara sferei unei analize estetice propriu-zise și trebuie să fie riguros delimitate de aceasta. Metodica aparte a unor atare lucrări nu intră în atenția noastră.

În ce măsură analiza conținutului poate avea un caracter riguros științific și de semnificație generală?

În principiu se poate atinge un înalt nivel științific atunci cînd disciplinele respective — etica filozofică și științele sociale — ating ele un nivel științific necesar, dar analiza conținutului rămîne, de fapt, deosebit de grea, și este aproape imposibilă evitarea unui anumit subiectivism, care este determinat de însăși esența obiectului estetic. Dar tactul științific al cercetătorului poate oricînd să-l rețină în limitele necesare și să-l determine a menționa momentul subiectiv al analizei sale.

Aceasta este în linii generale metodologia analizei estetice a conținutului.

Cînd este vorba să răspundem la întrebarea care este importanța materialului pentru obiectul estetic, trebuie să înțelegem materialul în specificul său riguros științific, fără a introduce nici un fel de momente străine de acest specific determinat. Ambiguitatea în înțelegerea materialului are loc adesea în estetica cuvîntului, conferindu-i-se noțiunii de „cuvînt" accepțiuni dintre cele mai diferite, inclusiv din sfera „la început a fost cuvîntul". Formele cele mai rafinate ale metafizicii cuvîntului se întîlnesc mai ales în cercetările de poetică întreprinse de poeți (este cazul lui Veaceslav Ivanov, Andrei Belîi, Konstantin Balmont în literatura rusă). Un poet ia de la bun început cuvîntul gata estetizat, dar consideră momentul estetic ca ținînd de esența cuvîntului însuși și prin aceasta îl transformă într-o unitate mitică sau metafizică.

Dacă acordăm cuvîntului toate semnificațiile culturale — cognitive, etice și estetice — e foarte ușor să ajungem la concluzia că în cultură nu mai există nimic altceva decît cuvîntul, că toată cultura nu este nimic altceva decît un fenomen de limbă, că și savantul și poetul recurg în mod egal numai la cuvînt. Dizolvînd în felul acesta logica și estetica sau măcar numai poetica în lingvistică, distrugem în egală măsură specificul logicului și al esteticului, ca și pe cel al lingvisticului.

Putem înțelege importanța cuvîntului pentru actul de cunoaștere, pentru creația artistică, și în speță, pentru poezie, ceea ce ne interesează în primul rînd, în cazul de față, numai dacă înțelegem natura lui pur lingvistică, cu totul independent de sarcinile cunoașterii, ale creației artistice, ale cultului religios etc., pe care le slujește cuvîntul. Bineînțeles, lingvistica nu rămîne indiferentă față de specificul limbajului științific, artistic, de cult, dar pentru ea acestea rămîn trăsături specific lingvistice ale limbajului însuși. Pentru a înțelege importanța lor în artă, în știință sau religie, lingvistica nu poate să evite indicațiile îndrumătoare ale esteticii, ale teoriei cunoașterii și ale altor discipline filosofice, tot așa cum psihologia cunoașterii trebuie să se bizuie pe logică și gnoseologie, iar psihologia creației artistice pe estetică.

Lingvistica este știință numai în măsura în care își însușește obiectul propriu, limba. Limbajul lingvisticii este definit de gîndirea pur lingvistică. Expresia concretă, unică, este întotdeauna prezentată într-un context cultural axiologico-semantic, fie că e vorba de un context științific, artistic, politic sau oricare altul, fie că e vorba de contextul unei situații unice, particulare, de viață. Numai în asemenea contexte cuvîntul rostit izolat capătă viață și semnificație. Acest cuvînt poate fi adevărat sau fals, frumos sau urît, sincer sau viclean, deschis, cinic, plin de autoritate etc. Nu există și nu pot exista cuvinte și exprimări neutre, Pentru lingvistică ele nu constituie decît *fenomene de limbă*, și ea le raportează numai la unitatea limbii, nu și la unitatea cunoașterii, a practicii de viață, a istoriei, a caracterului personajului etc.

Oricare ar fi importanța diferitelor aforisme, expresii cu valoare istorică, pentru știință, politică sau viața particulară a unui individ, lingvistica nu le consideră o mutație în planul sensului sau al unei concepții despre lume, nu le consideră ca o *nouă formă artistică* ori ca un fapt de eroism moral și nici ca o crimă — pentru ea totul nu este decît fenomen de limbă, cel mult poate o nouă construcție lingvistică. Iar sensul cuvîntului, semnificația lui concretă rămîne pentru ea doar un mo-

ment al *unui cuvînt determinat pe plan lingvistic*, în mod logic rupt dintr-un context cu sens și valoare culturală, unde acest cuvînt își avea în realitate locul.

Numai în felul acesta, izolînd și eliberînd *momentul pur lingvistic* al cuvîntului și creînd *noi unități lingvistice* cu subîmpărțiri concrete, ajunge lingvistica să-și însușească pe cale metodologică *obiectul care rămîne indiferent față de valorile extralingvistice ale limbii* (sau, dacă vreți, creează o nouă valoare pur lingvistică, în care încadrează orice aforism, orice expresie).

Eliberîndu-se în mod consecvent de orice deviere metafizică (cum ar fi substanțializarea și obiectualizarea reală a cuvîntului), de logism, de psihologism, de estetism, lingvistica își însușește obiectul, îl fundamentează din punct de vedere metodic și, în felul acesta, devine știință.

Nu toate ramurile lingvisticii au reușit în măsură egală să-și însușească metodologic obiectul. Acest proces al însușirii se desfășoară cu greutate, treptat, în sintaxă ; foarte puțin s-a făcut pînă acum în domeniul semasiologiei ; a rămas cu totul neelaborat încă domeniul care ar trebui să se ocupe de unitățile lingvistice de amploare : aforismele, dialogul, discursul, tratatul, romanul etc., întrucît și acestea pot și trebuie să fie definite și studiate pe plan pur lingvistic ca fenomene de limbă. Nu putem socoti ca științifică cercetarea acestor fenomene de către retorică sau de varianta ei contemporană, poetica, pentru că, așa cum s-a arătat mai înainte, ele confundă punctul de vedere lingvistic cu altele, profund străine lui — logic, psihologic și estetic. Sintaxa unor unități ample de limbaj (sau ceea ce am numi compoziție în domeniul lingvisticii, spre deosebire de compoziția care are în vedere obiectivul de artă sau cel științific) își mai așteaptă încă fundamentarea. Pînă astăzi, lingvistica nu a mers mai departe de analiza frazei, care rămîne fenomenul de limbă cel mai amplu cercetat în mod științific de către ea. Se creează astfel impresia că limba pură din punct de vedere al metodologiei lingvistice se oprește aici, se sfîrșește, și de aici începe pe neașteptate știința, poezia etc., cînd, de fapt, analiza pur lingvistică poate fi desfășurată și în continuare, oricît

de greu şi oricît ar fi de tentant să introducem aici puncte de vedere străine pentru lingvistică.

Lingvistica poate acţiona eficient şi asupra esteticii creaţiei literare numai după ce îşi va fi însuşit obiectul pe deplin, cu toată puritatea în planul metodologic, folosind fără teamă serviciile literaturii ; pînă atunci „limbajul poetic", „imaginea", „noţiunea", „judecata" etc. rămîn pentru ea termeni tentanţi şi în acelaşi timp foarte primejdioşi. Nu întîmplător lingvistica se teme de aceşti termeni. Ei au tulburat mulţi ani de-a rîndul şi continuă să mai tulbure puritatea metodologică a acestei ştiinţe.

Care este semnificaţia ce o are limbajul înţeles *pur lingvistic* pentru obiectul estetic al poeziei ? Nu este vorba de a stabili specificul lingvistic al limbajului poetic, cum sînt înclinaţi unii să interpreteze această problemă. Este vorba de importanţa limbajului lingvistic, în ansamblul său, că material pentru poezie, iar această problemă este una pur estetică.

Atît pentru poezie, cît şi pentru cunoaştere şi pentru actul etic, obiectivat pe plan juridic, în viaţa de stat etc., limba reprezintă doar un moment *tehnic*. În acest sens există o analogie deplină între importanţa limbii pentru poezie şi importanţa ştiinţelor naturii ca material (iar nu conţinut) pentru artele plastice : spaţiul fizico-matematic, masa, sunetele acusticii etc.

Poezia foloseşte din punct de vedere tehnic limbajul lingvistic într-un chip cu totul aparte : poezia are nevoie de limbă *în întregimea ei, multilateral şi în toate momentele ei* ; poeziei nu-i rămîne indiferentă nici o nuanţă a cuvîntului lingvistic.

În afară de poezie, nici un alt domeniu de cultură nu are nevoie de limbă în întregul ei. Cunoaşterea nu are nevoie cîtuşi de puţin de complexitatea specifică aspectului acustic al cuvîntului, considerat în plan cantitativ şi calitativ, nu are nevoie de toată varietatea posibilă de intonaţii, nu are nevoie să simtă mişcarea organelor de articulare etc. Acelaşi lucru se poate spune şi despre alte domenii ale creaţiei culturale : nici unul dintre ele nu se poate dispensa de limbă, dar folosesc o cantitate restrînsă de elemente din domeniul ei.

Numai în poezie limba își dezvăluie toate posibilitățile, întrucît aici cerințele față de limbă sînt maxime. Toate aspectele limbii sînt solicitate la maximum, atingînd manifestări extreme. Poezia, dacă se poate spune așa, stoarce la maximum limba și în acest domeniu limba se întrece pe sine însăși.

Dar cu toată exigența maximă față de limbă, poezia *depășește limba ca noțiune lingvistică bine definită*. Poezia nu face excepție de la principiul comun pentru toate formele de artă : creația artistică definită prin raportare la material înseamnă depășirea acestui material.

Bineînțeles, analiza lingvistică găsește cuvintele, propozițiile necesare etc., așa cum analiza fizică recurge la hîrtie, la culoarea tipografică cu o anumită componență chimică sau la undele acustice cu specificul lor fizic, așa cum fiziologul găsește procesele adecvate în organele de simț și în centrii nervoși, iar psihologul — emoțiile corespunzătoare, senzațiile auditive, reprezentările vizuale etc. Toate aprecierile științifice ale specialiștilor, îndeosebi ale lingviștilor (într-o măsură mult mai mică, ale psihologilor), sînt necesare esteticianului în cercetarea structurii unei opere în planul definirii sale extraestetice. Dar și esteticianul și orice contemplator al operei de artă înțelege limpede că toate aceste momente nu fac parte din obiectul estetic, asupra căruia se răsfrînge aprecierea noastră estetică nemijlocită (minunat, profund etc.). Toate aceste momente se manifestă și se definesc doar prin aprecierile științifice ale esteticianului, care au un caracter secundar.

Dacă am face o încercare să definim componența obiectului estetic al poeziei lui Pușkin *Amintire* —

Cînd pentru cel ce-i muritor, se mistuie a zilei zvoană
Și noaptea peste-orașul mut
așterne o umbră diafană etc. —

am spune că în componența acestuia intră și orașul, și noaptea, și amintirile, și regretele etc., și toate aceste valori vin în contact direct cu activitatea noastră artistică, vizate fiind de intenția estetică a spiritului nostru. Evenimentul etic al amintirii și al regretului și-a aflat

forma artistică şi finalizarea în această operă (de forma artistică ţine şi momentul izolării şi al imaginării, adică al realităţii necomplete), şi nicidecum nu şi-au găsit aici afirmarea cuvinte, foneme sau morfeme, propoziţii sau serii semantice. Acestea au rămas în afara conţinutului receptării estetice, adică în afara obiectului artistic, şi pot servi doar pentru aprecierea ştiinţifică secundară a esteticii, întrucît se ridică problema : care sînt momentele structurii extraestetice a operei exterioare ce condiţionează conţinutul dat al receptării artistice.

Estetica trebuie să definească componenţa imanentă a conţinutului contemplării artistice în puritatea ei estetică, cu alte cuvinte — obiectul estetic, pentru a rezolva problema importanţei pe care o prezintă materialul şi organizarea acestuia într-o operă exterioară ; dacă acţionează în acest fel, ea trebuie să stabilească în mod inevitabil cu referire la poezie că limba ca un dat lingvistic nu face parte din obiectul estetic, rămîne în afara lui, iar obiectul estetic se compune din conţinutul exprimat prin mijloace artistice (sau din forma artistică de conţinut).

Munca uriaşă depusă de omul de artă urmăreşte în final depăşirea cuvîntului, întrucît obiectul estetic se formează la graniţa cuvintelor, la graniţa limbajului ca atare. Această depăşire a materialului are un caracter pur imanent : omul de artă se eliberează de limbă în definirea ei lingvistică nu prin negare, ci prin perfecţionarea ei imanentă. Am putea spune că omul de artă învinge limba *prin propriile ei arme lingvistice*, obligînd limba să se autodepăşească, perfecţionîndu-se din punct de vedere lingvistic.

Această depăşire imanentă a limbii în poezie se deosebeşte profund de depăşirea ei pur negativă în domeniul cunoaşterii : algebrizarea limbii, folosirea unor semne convenţionale în loc de cuvinte, prescurtări etc.

Depăşirea imanentă este definirea formală a atitudinii faţă de material nu numai în poezie, dar şi în toate domeniile de artă.

Estetica literaturii nu trebuie să sară peste limbajul lingvistic, ci să folosească toată experienţa acumulată de lingvistică pentru a înţelege *tehnica* creaţiei poetice, por-

nind de la aprecierea justă a locului pe care-l deține materialul în creația artistică, pe de o parte, și a specificului obiectului artistic, pe de altă parte.

Obiectul estetic în calitatea sa de conținut al viziunii artistice și arhitectonica lui constituie o formație existențială cu totul nouă care aparține altei categorii decît cea a științelor naturii sau a psihologiei, a lingvisticii. Este o existență estetică aparte, care apare la periferia operelor literare, acolo unde se realizează depășirea caracterului lor definit în plan material-obiectual și extra-estetic.

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NIKOLAI GHEI

SEMN ȘI IMAGINE

ÎN DIALOGURILE LUI PLATON sălășluiește un artist. Filozoful Greciei antice nu gîndește numai exprimînd ideile personajelor, ciocnirea dintre aceste idei, ci și conformîndu-se legilor contrapunctului artistic, exigențelor artei.

Pe de altă parte, în *Comedia umană* a lui Balzac sălășluiește un „doctor în științe sociale", iar în cărțile sale — fie că redau amărăciunile lui Moș Goriot, patima sumbră a lui Gobseck, iluziile pierdute ale lui Lucien, grandoarea și decăderea lui César Birotteau, vanitatea vindicativă a lui Eugène Rastignac — alcătuiesc toate un vast univers de cunoștințe de ordin economic, social și politic.

Gîndirea filozofică a zilelor noastre înregistrează multiple direcții care se întemeiază pe opoziția dintre raționalism și intuiționism, dintre gîndirea logică, noțională, și cea figurativ-artistică [1].

Mai există însă și o altă concepție, chiar „reversul" — s-ar putea spune — celei anterioare. Aceasta stipulează : oricîtă rîvnă s-ar depune pentru stabilirea unei identități între sfera științificului și sfera artisticului, cu oricîtă meticulozitate s-ar opera pentru a se pune un semn de egalitate între înțelegerea semiotică a semnului și a imaginii sau între sistemul de modelare și operă — un ochi atent va distinge negreșit un rest (faimosul „un pic" în artă !), care a scăpat observației în urma unei

[1] În această privință, poziția teoreticienilor Școlii de la Marburg (P. Natorp) diferă de orientarea Școlii de la Freiburg sau Baden (H. Rickert). Mai tranșanți, s-ar părea, au fost, în această problemă, filozofii școlii imanentiste (W. Schuppe) și, firește, F. Nietzsche, W. Dilthey, A. Bergson, H. Simmel, O. Spengler, iar mai tîrziu F. Bradley, B. Croce și mulți alții.

atari proceduri şi care este infinit mai important decît ceea ce a fost înscris într-o paranteză comună.

A scinda modalitatea de percepere a lumii într-una ştiinţifică şi într-una artistică, a rupe legăturile intime care le unesc este tot atît de imposibil pe cît este de neconceput să punem semnul egalităţii între un silogism logic, un simbol matematic şi o operă de artă.

Iată-ne ajunşi, aşadar, în acel punct unde se ridică problema cunoaşterii artistice şi a imposibilităţii de a reduce arta, esenţa ei estetică în totalitate, la funcţia de cunoaştere artistică.

Încă din perioada anilor 1920—1930 au apărut în presă notele unei convorbiri cu Albert Einstein, în care savantul a făcut o mărturisire ce a stîrnit un amplu ecou şi care mai acumulează şi astăzi noi interpretări şi explicitări. Einstein a afirmat că opera lui Dostoievski i-a dat lui, unui fizician, mai mult decît a putut să-i dea oricare dintre oamenii de ştiinţă şi chiar mai mult decît un matematician atît de remarcabil cum a fost Friederich Gauss.

Această declaraţie, atît de surprinzătoare şi de paradoxală, s-a impus de îndată atenţiei. Ea a devenit şi mai frecvent un obiect de referire mai cu seamă în ultimii ani, cînd răsunetul revoluţiei tehnico-ştiinţifice aduce în prim-planul actualităţii problema raportului dintre gîndirea ştiinţifică şi gîndirea artistică. Reflectînd asupra ideii exprimate de Einstein, unii sînt de părere că pentru creatorul teoriei relativităţii cel mai important lucru de reţinut din creaţia clasicului rus a fost concepţia sa lipsită de prejudecăţi, liberă de reprezentări sau asociaţii încremenite şi, desigur, maniera sa de a percepe viaţa „polifonic". Alţii pun pe primul loc principiul „satisfacţiei de natură etică" pe care omul de ştiinţă a preţuit-o în opera scriitorului umanist. Alţi autori se referă la rolul pe care îl are irepetabilitatea percepţiei artistice în dinamica adevărurilor ştiinţifice generale şi universale; iar alţii aduc precizări în sensul că *Fraţii Karamazov* i-au produs o „satisfacţie estetică" lui Einstein-gînditorul, acelui Einstein care, asemenea unui artist, a mers pas cu pas pe urmele adevărului mereu mobil, care se grăbea să se strecoare printre ascunzişurile unor lucruri

bizare, de neînțeles, în hățișurile unor complexități inaccesibile. Mulți mai invocă impulsurile de ordin psihologic, de natură să contribuie la punerea în echilibru a haosului și la stabilirea unei ordini, sau fac referiri la caracterul paradoxal al unor adevăruri, la încercările de armonizare a lor prin modalități specifice (procedeele fizicianului german, deosebindu-se de cele folosite de romancierul rus).

Lucrarea lui B. S. Meilah [2] pune la dispoziție un bogat material consacrat dezbaterii pe marginea acestei dificile probleme. Autorul ei însă atrage atenția asupra specificului „realismului fantastic" al lui Dostoievski, care include orientarea conștientă a scriitorului de a găsi o soluție „problemelor cunoașterii artistice". „Este discutabil — și părerile pot fi cît se poate de diferite — în ce măsură termenul de «fantastic» a fost cel mai fericit ales de Dostoievski pentru a-și formula astfel propriul său mod de înțelegere a problemelor cunoașterii artistice", oricum însă, această orientare a constituit o cale spre „înțelegerea rolului pe care îl au liniile de forță ale metodei de cunoaștere artistică, descoperită de Dostoievski, în procesul general de cunoaștere a realității" [3].

Rezultă, așadar, că Dostoievski a descoperit metoda cunoașterii artistice, ceea ce ar justifica exacerbarea atenției cu care Einstein privește opera dostoievskiană. Pentru fundamentarea ipotezei de mai sus, de un deosebit interes este ideea de a considera paradoxul artistic drept un produs al ciocnirii și echilibrării între elemente „statornice", „imuabile", tradiționale ale cunoașterii (chiar și acele elemente care în unele situații pot fi luate drept indiciu de „bun-simț"), și elemente „detonatoare", dinamice, cu totul neașteptate și care, pentru a fi înțelese, pretind o apreciabilă doză de fantezie, o categorică depășire a limitelor faptului obișnuit și comprehensibil. În această calitate a lor, paradoxala necorelare și multiplele graiuri ale universului artistic dostoievskian, disonant și polifonic, au precedat realmente acel grandios „abraca-

[2] B. S. Meilah, *Na rubeje nauki i iskusstva (spor o dvuh sferah poznaniia i tvorcestva)*, Leningrad, Nauka, 1971, p. 113 ș.a.
[3] *Ibidem.*

dabra al secolului XX" — cum au numit unii teoria lui Einstein.

Ce-i drept, teza potrivit căreia Dostoievski ar fi fost acela care a descoperit „metoda cunoaşterii artistice" nu este întru totul clară, fiind chiar îndoielnică ; dealtfel, este greu de presupus că această metodă poate fi redusă doar la „fantastic" şi „paradoxal". Şi-apoi, oricît ar fi de originală şi evidentă această latură a cunoaşterii artistice la autorul romanului *Fraţii Karamazov*, ea s-a manifestat oricum — căci nici nu se putea altfel — într-un mod specific şi propriu la cei mai diverşi artişti. În orice caz, Puşkin a ştiut foarte bine acest lucru atunci cînd a spus că un geniu este un „prieten al paradoxurilor". Paradoxal în felul său a fost, de pildă, Gogol, provocînd confruntarea celor două sfere — a lucrului şi a umanului — sau Lev Tolstoi, „conjugînd" nişte principii evident incompatibile : universul întreg şi dimensiunile infinitezimale ale conştiinţei. Atribuindu-i lui Dostoievski descoperirea metodei cunoaşterii artistice, nu privăm, oare, arta epocilor anterioare de substanţa ei cognitivă ? Pe ce considerente s-a întemeiat marele fizician cînd i l-a opus lui Gauss pe Dostoievski, şi nu pe Cervantes, autor de predilecţie, pe care l-a citit mereu şi în opera căruia nu lipsesc nici fantasticul cu totul original, nici paradoxul, într-o îmbinare a conştiinţei reale cu una ideală ?

Problema rămîne deschisă. Un lucru este oricum cert : recunoaşterea de către Einstein a fenomenului estetic, care prin existenţa sa îl îmbogăţeşte, implicit, pe omul de ştiinţă.

Fără îndoială, funcţia cognitivă înrudeşte arta cu domeniul ştiinţei şi capătă, în anumite situaţii, rolul de numitor comun al acestora. Ajungem astfel la cea mai complexă dintre probleme, încă insuficient studiată : unicitatea adevărului în planul cunoaşterii umane şi diversitatea căilor de cuprindere a esenţei sale.

Cu toate acestea, teza care susţine unitatea dintre cunoaşterea ştiinţifică şi cea artistică nu exclude, ci mai curînd implică o serie de corelaţii şi mai complexe, şi mai contradictorii, ale artei şi ştiinţei. Pe linia demonstrării unor principii comune ale celor două căi — ştiinţifică

și artistică — de cunoaștere a adevărului obiectiv, s-ar cuveni să întreprindem o cercetare mai detaliată nu numai a situațiilor și a faptelor de „convergență", ci și a celor de „divergență" și de incompatibilitate.

Să confruntăm imaginea poetică și formula fizică. Oricît de mult s-ar discuta despre frumusețea lor, sau despre „poezia" logicii, sau despre desăvîrșirea estetică a formulei matematice, va subzista mereu între cele două sfere o anumită „incomensurabilitate" și vom fi nevoiți să recunoaștem că într-un fel sau altul ele sînt „complementare" în ființa lor, că nu putem admite în planul experienței umane o simplă substituire a uneia prin cealaltă.

Nu există temei nici să minimalizăm, nici să dăm deoparte funcția cognitivă a conștiinței artistice, dar în egală măsură nu se cuvine să limităm fenomenul estetic exclusiv la această sferă a spiritului uman.

Caracterul biunitar al cunoașterii nu anulează diferența de principiu între idee și concepția științifică pe de o parte, iar pe de altă parte — între idealul estetic și opera de artă.

Persistenta și multiseculara, ba chiar milenara, coexistență a gîndirii științifice și a celei artistice ne confruntă cu o problemă de metodologie, a cărei soluționare va fi de natură să ne sugereze și concluzii din cele mai importante, care scapă, deocamdată, cunoașterii noastre. În cursul cercetării raporturilor dintre simbol și imagine, dintre sistemul cibernetic și o operă de artă se cuvine să depistăm nu atît argumente în favoarea unei analize literare „tradiționale" sau „netradiționale", cît, mai ales, necesitatea unor rezolvări pozitive. Spre deosebire de entuziaști care, în domeniul cercetării artei, pun accentul pe importanța reprezentărilor cibernetice și semantice, am dori să reliefăm caracterul de integralitate universală al imaginii, sinteza artistică inclusă într-o anumită operă de artă, nădăjduind ca apelurile la îmbogățirea cercetării estetice prin folosirea principiilor moderne de analiză structurală să conducă în acest caz la un schimb de experiență între gîndirea artistică și cea științifică.

Sînt cu totul insuficiente încercările de a îmbogăţi şi de a completa doctrina estetică prin obţinerea unor date din afara ei. De aceea, am dori să subliniem cît de sterile sînt acele comparaţii „rigide" care atribuie imaginii artistice o unitate proprie în planul conţinut-formă, în opoziţie cu mecanismul legăturilor structurale, lipsite, chipurile, în fiinţa lor lăuntrică de momentul conţinutului logic, sau acele comparaţii care absolvă modelul cibernetic de o integralitate interioară, proprie — cum se pretinde — numai unui organism viu.

În locul unei înfruntări a principiilor din sfere deosebite se face simţită din ce în ce mai mult nevoia unei comparări suple a fenomenelor eterogene, comparaţie în cadrul căreia se va constata în ce măsură diferă calitativ integralitatea sistemului cibernetic de integralitatea artistică, aceasta din urmă prezentînd cu totul alte caracteristici decît cele proprii sistemelor nonestetice.

Ca o premisă pentru cele ce urmează, vom spune: aşa cum ar fi imposibil să definim fenomenul vieţii dacă nu am înţelege organismul ca sistem viu, cu specificul său de integralitate, tot astfel, probabil, ar fi cu neputinţă să definim arta (cu atributele ei estetice) fără a înţelege în prealabil opera de artă ca fenomen specific ce aparţine sferei artisticului. La prima vedere ne aflăm în faţa unei analogii: asistăm la transferul unui principiu axiomatic dintr-un anumit domeniu (biologie) într-un alt domeniu (artă). Dacă vom duce însă mai departe analiza noastră, vom constata că se impun cu mai multă pregnanţă coeficienţii de diferenţiere. Pe de o parte, în biologie, organismul în totalitatea sa şi individul, iar pe de altă parte, în artă, construcţia individual-irepetabilă, nu sînt fenomene cîtuşi de puţin identice. Iată de ce o minte iscoditoare se va arăta mult mai preocupată să afle nişte coeficienţi pentru o definiţie calitativă a mărimilor supuse comparării, decît să răspundă la întrebarea dacă se poate sau nu se poate pune semnul egalităţii între aceste fenomene.

Fără să avem pretenţia de a epuiza subiectul, am dori să ne referim, în planul abordării generale a problemei, la deosebirile de principiu proprii unor aspecte cum sînt: conţinutul de idei, semnificaţia şi integrali-

tatea, pentru a vedea ce reprezintă ele în sfera gîndirii ştiinţifice şi a celei artistice.

De la bun început se cuvine relevată corelaţia internă dintre aceste aspecte care par net distincte prin specificul lor. Dealtfel, referindu-ne la raporturile dintre aceste aspecte, trebuie să ţinem seama atît de intercondiţionarea lor internă, cît şi de corelarea lor (cu specificul ei calitativ), care se stabileşte într-un mod cu totul aparte în planul noţiunii, şi în alt mod în planul imaginii.

La drept vorbind, fenomenul de reflectare şi de semantizare a vieţii are loc în cuprinsul întregului funcţional, în interiorul unui sistem de elemente legate între ele prin raporturi de interconexiune şi interacţiune. Dar ştiinţele exacte, subordonîndu-se legii generale a unităţii sistemice, apelează permanent la dezvăluirea structurii în logica ei lăuntrică. Se produce astfel o dezmembrare a întregului, care determină o abordare a conţinutului întrucîtva „pe deasupra" principiului formal, „suport" al acestui conţinut, în timp ce abordarea formei presupune o analiză imanentă a ei.

N. Chomsky, eminent reprezentat al lingvisticii moderne, afirmă că analiza lingvistică este în mod necesar absolvită de „aspectul semantic atunci cînd procedează la studiul formelor lingvistice, şi aceasta din simplul şi suficientul motiv că numai o astfel de abordare îi permite să-şi facă o idee clară asupra structurii gramaticale" [4]. Formulat astfel, acest principiu metodologic este preluat de un mare număr de specialişti în preocupările cărora intră analiza structurală a sistemelor lingvistice şi estetice [5].

Plecînd de la principiul structurii, avem de fapt chiar de la început intenţia de a considera un anumit sistem ca pe o totalitate de constituenţi. O asemenea tendinţă a gîndirii nu poate fi compensată nici de o însumare ulterioară sau măcar de o integrare a elementelor auto-

---

[4] N. Chomsky, *Logical Structure in Language*, „American Documentation", N. Y., 1957, vol. VIII, nr. 4, p. 284.

[5] Cf., de exemplu : I. Revzin, *Formalnii i semanticeskii analiz sintaksiceskih sveazei v iazike*, în vol. *Primenenie loghiki v nauke i tehnike*, Moscova, Izdatelstvo AN SSSR, 1960, pp. 119, 127 ş.a.

nome, nici de descoperirea în cuprinsul fiecărui element în parte a unor trăsături sau însuşiri proprii, de natură să semnalizeze existenţa întregului. Astfel se ajunge la o analiză *atomizantă* a fenomenelor. O putem socoti fertilă şi, în anumite limite, chiar necesară, ori de cîte ori se procedează la descrierea ştiinţifică a fenomenelor; adesea însă ea va fi extrapolată şi în domeniul artei, în cercetările analitice asupra acesteia. Reproducem aici, pentru a exemplifica un asemenea demers, următorul raţionament:

„Ori de cîte ori un cercetător are de-a face cu un text pluristratificat, el trebuie mai întîi să-l dezmembreze pentru a desprinde elementele purtătoare de... informaţie. Procedînd astfel, el va constata că o bună parte din elementele de textură se dovedesc a fi neesenţiale..." [6] Într-adevăr, tocmai acest procedeu de dezmembrare a textului permite în ultima instanţă perceperea sistemului informaţional. Totodată, însă, numeroase tentative de a aplica analiza structural-semantică în domeniul poeziei demonstrează că aceasta din urmă se pretează cel mai puţin operaţiei de separare în structură informaţională, pe de o parte, şi structură neinformaţională, pe de altă parte; cu atît mai puţin se poate vorbi de o structură care să admită calificativul de „neesenţială". Conţinutul artistic al imaginii nu poate fi redus la un calcul numeric al volumului de informaţie, accesibil analizei matematice, şi al indicilor caracteristici corespunzători, suficienţi pentru sistemele cibernetice [7].

În mod obligatoriu integralitatea trebuie să posede o anume proprietate care să-i confere capacitatea de a fi

---

[6] A. Zalizneak, V. Ivanov, V. Toporov, *O vozmojnosti strukturno-tipologhiceskogo izuceniia nekotorih modeliruiuşcih semanticeskih sistem*, în culegerea *Strukturno-tipologhiceskie issledovania*, Moscova, Izdatelstvo AN SSSR, 1962, p. 136.

[7] Hegel a remarcat că esenţa materiei vii nu poate fi exprimată matematic (*Socineniia*, IV, Moscova, 1959, p. 155). A. N. Kolmogorov subliniază că, pe măsură ce sporeşte complexitatea fenomenelor şi pe măsură ce ele devin tot mai variate calitativ, se reduce posibilitatea de a aplica în analiza lor metoda matematică (*Ucionie zapiski po statistike*, t. I, Moscova, Izdatelstvo AN SSSR, 1955, p. 156).

mai mare decît suma constituenților ei [8]. În ce privește opera de artă, aceasta dispune de un element care exprimă și mai „viguros" prezența unei astfel de proprietăți : caracterul inepuizabil al esteticului. Întregul artistic nu poate fi redus la suma elementelor din care este constituit. În comparație cu sistemele semantice, această proprietate specifică fundamentală și care, în fond, pînă acum nu a fost deloc cercetată, are la bază un raport de factură cu totul diferită între stările discrete și gradual nondiscrete ale sistemului imagistic [9].

În secolul al XIX-lea noțiunea de structură sistemică se deosebea calitativ de ceea ce știm astăzi despre ea. Pe atunci ea nu era altceva decît un mod analitic de abordare a obiectului. Virchow mai putea încă să afirme că „orice organism viu reprezintă o sumă de unități invariabile, fiecare dintre acestea luată în parte conținînd în sine tot ceea ce este necesar vieții" [10]. Astăzi, conceptul de organism nu se mai potrivește cu ideea de a considera individul drept un ansamblu de celule, iar substratul ereditar drept un ansamblu de gene. Teoria generală a sistemelor elaborată de L. von Bertalanffy, dezvoltînd axioma supersumabilității întregului, pornește de la incomensurabilitatea părților întregului, discută despre caracterul dinamic al procesului formativ și despre distribuția pe ranguri a nivelelor, despre caracterul structural al elementelor în calitatea lor de „parametri" pentru proprietatea de sistem a întregului și pentru organizarea întregului [11]. În secolul al XX-lea, principiul totalității și, respectiv, problemele filozofice ale primelor și ulti-

---

[8] Problema „sumabilității" [„summarnost"] întregului a fost pusă de Platon. — „Raportînd «sumativitatea» [„summativnost"] părților la «întreg», filozoful ajunge la concluzia că există o «prioritate a sumabilității» (Platon, *Theaitetos*, Moscova, Sotekghiz, 1936, pp. 150—155). Mai tîrziu, Aristotel formulează teza potrivit căreia întregul este mai mare decît suma părților lui (Aristotel, *Metafizica*, Moscova-Leningrad, 1934, p. 103).

[9] Cf. A. N. Kolmogorov, *Jizn i mișlenie s tociki zreniia kibernetiki*, Moscova, 1962.

[10] R. Virchow, *Țelliulearnaia patologhiia*, Moscova, 1965, p. 13.

[11] Cf., în această problemă, V. I. Sviderski, *O dialektike elementov i strukturi v obiektivnom mire i v poznanii*, Moscova, Izdatelstvo soțialno-ekonomiceskoi literaturi, 1962.

melor Principii [12] au cunoscut o dezvoltare fără precedent, care, mai înainte vreme, nici nu era de conceput.

Asistăm, de fapt, la transformări surprinzător de rapide ale opticii noastre despre modul cum se pot aborda prin analiză sistemică problemele din domeniul filozofiei, al ştiinţelor exacte, al ciberneticii — care a pus baze temeinice în evoluţia teoriei generale a sistemelor. Ca urmare, au fost luate în studiu şi prelucrate în mod special noţiuni cum ar fi cele de „integralitate", „caracter sistemic", „structuralitate" şi „proprietate de organizare optimă".

Paralel cu aceasta se află într-un vertiginos şi legitim progres un fenomen caracteristic şi care, în virtutea noutăţii sale şi a unei dezvoltări impetuoase, nu a fost luat în seamă suficient: afirmarea modului de analiză sistemică în sfera ştiinţelor exacte şi a ştiinţelor naturii este însoţită de un proces contrar (adică marcat parcă de semnul invers) şi anume, procesul de izolare a semnificaţiei şi de extragere a sensului, prin segmentare, din structura sistemului dat.

Sinteza cibernetică include o clasă de funcţii şi un set de elemente corespunzătoare acesteia, care pot fi considerate drept subsisteme ale unui sistem mai cuprinzător, profilat ca un ansamblu al părţilor sale componente [13].

O asemenea metodologie, adoptată pentru înţelegerea întregului, se constituie însă, de fapt, într-o „teorie specială" a raportului dintre semnificaţie şi semnificat, dintre semnificaţie şi semn — coexistînd cu o „teorie generală".

Graţie sintezei de adîncime, conţinutul de viaţă extraestetic, extraartistic, exterior artei, considerat ca obiect al ei, capătă valoarea de conţinut interior, semantizat şi „denotat", al artei. O asemenea „transpoziţie" dintr-un plan în altul nu are loc într-un sistem cibernetic, acesta

---

[12] Cf. J. Abdildin, *Problema naceala v teoreticeskom poznanii*, Alma-Ata, Nauka, 1967.

[13] Cf. A. A. Leapunov, S. V. Iablonski, *Teoreticeskie problemî kibernetiki*, ed. 9, Gos. izd. fiziko-matematiceskoi literaturi, 1963, pp. 16—17.

întemeindu-se pe delimitarea dintre nivelul exterior al conținutului și nivelul formei interne a informației supuse prelucrării. Delimitarea aceasta este marcată cu precizie printr-un „salt", un fel de prag dintre memoria externă a mașinii și memoria ei internă, ceea ce impune tocmai necesitatea unei „recodificări" de la un nivel la celălalt.

În cibernetică formalizarea devine, în fond, un alt fel de a fi al abstractizării conținutului de viață real; anume acest moment de abstragere determină introducerea aparatului matematic în cibernetică, în cel mai înalt grad [14].

Pe baza principiului de abstractizare totală se constituie, între altele, sistemul modelării lingvistice abstracte, care oferă vaste posibilități pentru un mod specific de abordare a obiectului cu ajutorul „invariantei universale a limbilor lumii". Este lesne de imaginat cît de universal trebuie să fie acest sistem semiotic, denumit „limbă genotipică" [15], și de aceea, în mod necesar, el se distanțează de *realiile* concrete cele mai variate, de nuanțele limbii pe care o vorbesc muritorii de rînd.

În artă forma conținutului reprezintă și momentul generalizării artistice, și momentul unei individualizări infinite a obiectului asimilării, ținîndu-se seama de conținutul lui propriu, dar în egală măsură și de conținutul subiectiv, artistic, apreciativ, interpretativ, care emană de la creatorul operei. În felul acesta rezultă un fenomen cu totul deosebit sub raportul posibilităților sale, ireductibil în fața bogăției reale a vieții umane.

La drept vorbind, tocmai de aceea conținutul obiectiv al realității poate fi „prezent" în imaginea artistică, întrucît aceasta se distinge prin caracterul ei inepuizabil, înrudit cu inepuizabilul vieții. Într-un anume sens sîntem îndreptățiți să vorbim despre imagine ca despre un infinit artistic.

Plecînd de la ideea că *întregul realității* este inaccesibil experienței noastre, stabilind între realitate și ex-

[14] *Ibidem.*

[15] S. K. Șaumean, *Filosofskie voprosi teoreticeskoi lingvistiki*, Moscova, Nauka, 1971, p. 13.

perienţă un raport egal cu raportul infinit-finit, H. Rickert include „integralitatea lumii" în seria „enigmelor eterne" şi a „miracolelor" — a lucrurilor ce „depăşesc orice capacitate de înţelegere" [16]. În fond, la aceeaşi concluzie ajunge şi englezul Bradley atunci cînd consideră drept mărimi incompatibile integralitatea absolută a realităţii şi gîndirea discursivă [17].

Orice disciplină ştiinţifică, firește, are de-a face cu o nesfîrşită complexitate şi infinită profunzime a fenomenelor naturii, ale vieţii umane, ale societăţii, pe care le studiază, şi nu numai că are de-a face cu ele, dar fiecare şi soluţionează problemele în maniera sa proprie. Or, adesea, toate aceste rezolvări sînt posibile numai graţie desprinderii abstractizante de realul infinit şi inepuizabil [18].

În sfera logicii, procesul abstractizării este subordonat legii raportului invers dintre capacitatea de cuprindere a noţiunii şi conţinutul ei. În legătură cu aceasta este cît se poate de elocventă dovada pe care o aduce marele savant şi popularizator al ştiinţei în favoarea rolului pilot al limbii vorbite de uz general în procesul de asimilare ştiinţifică a lumii în raport cu limbile abstracte care-i sînt subordonate — limbaje de rang superior, dar tocmai de aceea mai puţin concrete sub raportul conţinutului: „Numai limba obişnuită, întrucît ea dispune de o... mai mare capacitate de cuprindere (!), cu toată relativa sa imprecizie în comparaţie cu riguroasa limbă a simbolurilor, permite formularea unor idei realmente noi şi justifică aplicarea acestora prin intermediul unor raţionamente sugestive sau analogii" [19], generate de viaţă şi

---

[16] H. Rickert, *O ponciatii filosofii*, t. I, *Logos*, 1910, pp. 33—36; precum şi *Novie idei v filosofii*, Sb. 7, SPb, 1913, p. 72.

[17] F. H. Bradley *Appearance and Reality*, Oxford, 1966, p. 442.

[18] „Trebuie să avem în vedere că *orice «mecanism» real* (adică sistem dinamic — N. GH.) *se caracterizează printr-un număr infinit de variabile* care în mod necesar trebuie ignorate aproape în totalitatea lor (!), cu foarte puţine excepţii" — constată W. R. Ashby, comentînd această legitate în cartea sa *Konstrukţiia mozga*. (Moscova, Mir, 1964, p. 41. Sublinierea noastră — *N. Gh.*).

[19] L. de Broglie, *Po tropam nauki*, Moscova, IL, 1962, p. 327.

care se fixează în conținutul concret al cuvîntului — vom adăuga noi.

Dialectica și sinteza dintre conținutul generalizat și concret, sensul și obiectul gîndirii își găsesc expresia cea mai deplină în sfera artei — domeniu în care infinitul artistic al operei anulează mecanismul de funcționare a relațiilor invers proporționale dintre idee și act. În sfera artei procesul de generalizare nu este însoțit de o obligatorie „pierdere prin dispersiune" a conținutului concret.

Chiar și din cele de mai sus rezultă că gîndirea științifică și cea artistică, fără să coincidă în ce privește facultățile lor (iar pe alocuri fiind chiar incompatibile), coexistă totuși și devin complementare în procesul de asimilare a conținutului real al vieții.

Desigur, din cele arătate nu reiese că metodele analitice nu ar fi aplicabile în cercetarea creației artistice. Eficiența unor analize matematice atunci cînd se studiază structura imaginii este de necontestat. Este vorba însă și de altceva : trebuie să ne dăm bine seama că analiza matematică, la fel ca și analiza structurală, care stă la baza ei, ne pun la îndemînă anumite cunoștințe la un nivel cu totul diferit în raport cu cel obținut în urma sintezei artistice.

Pe măsură ce progresa în elaborarea principiilor generale ale sistemicului, Bertalanffy, ca și mulți alții, a avut de înfruntat o dificultate de principiu, și anume : de a conjuga principiul *integralității* sistemului cu principiul *individualității* lui ; în cadrul acestor teorii, integralitatea absolută pare „să ignore" proprietatea *discretă* a individualului sau unele nivele maxime de organizare în sfera vieții spirituale a omului.

În această privință este interesantă o anumită analogie dintre misterul vieții unui organism viu, pe de o parte, și secretul substanței artistice, pe de altă parte.

Biologul, chimistul, fiziologul sau anatomistul, adîncindu-se în hățișul microanalizei și în efortul de a înțelege microstructurile, se străduiesc să afle sensul întregului, care — dacă nu stăpînim aceste cunoștințe migăloase — devine o inaccesibilă „cutie neagră". Pătrunzînd însă în adîncurile particularităților, cercetătorul se în-

depărtează infinit de mult de ceea ce constituie întregul, ajungînd chiar să-l piardă (sau aproape să-l piardă) din vedere. Distanţîndu-se de această extremă, gîndirea revine la actul percepерii organismului viu şi a vieţii sub raportul întregului, în scopul analizei caută premise generalizate. Dar, din nou, se constată şi aici că „în situaţia dată este puţin probabilă posibilitatea aplicării deducţiei. Şi nu pentru că obiectul ar fi atît de simplu, încît să poată fi explicat fără ajutorul matematicii, ci mai degrabă invers : pentru că se dovedeşte prea încîlcit şi nu este destul de accesibil matematicii." [20]

Se pune întrebarea : cercetătorul în domeniul artei, şi în primul rînd cel care cercetează mai ales opera de artă ca atare, oare nu se află în faţa unei dileme analoage ? Nu întîmpină el, în ultima instanţă, aceleaşi dificultăţi în rezolvarea uneia şi aceleiaşi probleme de metodologie ?

Mai sus-menţionatele puncte extreme din domeniul disciplinelor naturii îşi găsesc o expresie specifică în cercetarea literaturii şi în critică, generînd un mod de abordare a cărţilor sau a tablourilor analizate sub raportul exclusiv al conţinutului, al tematicii — un mod de abordare care se întîmplă să fie necesar pentru diferite scopuri practice. Urmărind să obţină o perspectivă de ansamblu, o asemenea modalitate de abordare nu ne face să înţelegem ce este o operă de artă şi cum a fost realizată.

Dacă recurgem însă nemijlocit — extrinsec conţinutului de idei al întregului — la o analiză a formei şi a structurii, această abordare ne comunică date despre construcţia lucrării, în afara integralităţii ei reale sub raportul semnificaţiei şi al facturii artistice.

Nu vom continua aprofundarea problemelor speciale ale teoriei sistemelor, dar cele arătate mai sus sînt suficiente pentru a ne sugera că ne aflăm — cum s-ar zice — „în pragul" operei de artă, care suportă lesne să fie subordonată principiilor generale de abordare sistematică a fenomenelor, deşi, totodată, pare că li se împotriveşte tocmai prin acea semnificaţie specifică a ele-

[20] E. Schrödinger, *Şto takoe jizn ?*, Moscova, IL, 1947, p. 137.

mentului nerepetabil din cuprinsul ei, care nu mai are nici o măsură comună.

Aşadar, dacă se ia ca punct de plecare analiza structural-sistemică a fenomenelor, se ajunge la concluzia — condiţionată dealtfel de obiectul cercetării cibernetice — conform căreia *categoria întregului* ar fi „mai abstractă şi mai puţin bogată în conţinut", iar la baza conceptului de structură, ca atare, s-ar afla principiul rigid al formalizării (investit cu un caracter absolut şi unilateral-abstractizant). În domeniul artei, dimpotrivă, *întregul artistic* devine, exact invers, exponentul celui mai concret conţinut figurativ-artistic. Tocmai de aceea poezia este cel mai puţin indiferentă (după cum susţinea R. Jakobson) faţă de obiectul discursului şi admite cel mai puţin eliminarea elementelor de sens dintr-o serie verbală.

Izolînd componentele verbale de integralitatea lor sub raportul conţinutului, formaliştii au transpus problema poeticii pe terenul concepţiei structural-atomizante în ce priveşte modul de abordare a obiectului cercetat. Ei considerau întregul sub raportul închiderii sale proprii şi îşi orientau analiza asupra elementelor în interiorul acestei închideri şi nu asupra formei conţinutului. „Procedeul" se desprindea nu atît de propriul său conţinut, cît mai ales de conţinutul integralităţii, de integralitatea conţinutului operei. Astfel se ajungea la o situaţie în care obiectul analizat era izolat de conţinutul său obiectiv. Datorită sintezei artistice care reuşeşte să cuprindă toate nivelele conştiinţei figurative — începînd cu obiectul ei, cu realitatea — materialul de viaţă pătrunde în imagine, căpătînd valoarea de conţinut al artei : un conţinut artistic, poetic, transfigurat. Această „trasfigurare" face ca realitatea poetică a artei să constituie un fenomen special, care nu include numai gîndirea despre obiect, ci şi obiectul gîndirii [21].

În genere însă, formalismul nu s-a oprit asupra *totalităţii întregului* sub raportul conţinutului de idei şi nici

[21] Pentru o expunere mai detaliată a problemei, cf. *Problemî hudojestvennoi formî sotialisticeskogo realizma*, t. 1, Moscova, Nauka, 1971, p. 84—102.

asupra procesului specific de constituire, de formare a acestui întreg, căruia noi i-am dat numele de sinteză artistică.

Treptat, caracterul limitat al metodei formale devenea din ce în ce mai evident chiar și pentru adepții ei. Astfel, I. Tînianov, în 1927, scria : „Cercetarea unei opere prin sistemul izolării este o abstracțiune, după cum o abstracțiune sînt și elementele unei creații, luate separat“ [22].

Așadar, să abordăm opera de artă ca un întreg concret-artistic. Aici avem de-a face cu un domeniu în care nu putem întocmi un întreg ca din niște elemente ce s-ar afla la dispoziția noastră, unde fiecare element în parte nu ne îngăduie să avem o viziune clară asupra întregului, întrucît, în cel mai bun caz, acesta „se reflectă“, constituindu-se însă în ceva „mai mic“ și, nu numai atît, în cu totul „altceva“ decît întregul, de parcă nici n-ar fi un exponent al acelui întreg.

Irepetabilitatea, integralitatea și *conținutul de idei* ale unei opere nu sînt niște trăsături particulare izolate ale modului în care a fost realizată însușirea estetică ; ele sînt o însușire estetică și care ni se înfățișează ca un dat, ca o realitate estetică împlinită. Exact aceste însușiri ale totalității artistice, ale sintezei artistice sînt omise atunci cînd se iau drept indicii definitorii ale unei opere însușiri și proprietăți izolate ale acesteia, în loc să fie luată unitatea, coerența ei internă, principial diferită în comparație cu oricare alt sistem semantic.

V. Șklovski era de părere că „o operă literară este o formă pură ; ea nu înseamnă un lucru, un material, ci raporturi dintre materiale... De aceea ne sînt indiferente proporțiile operei, valoarea aritmetică a numărătorului și numitorului ei, important este raportul lor. Operele literare — fie că sînt umoristice, tragedii sau co-

[22] *I. Tînianov, O literaturnoi evoliuții*, în cartea sa *Arhaisti i novatori*, Leningrad, 1929, pp. 34—35, 39—41, 47. Din perspectiva unei alte epoci, același lucru îl va spune și V. Șklovski (cf. lucrarea sa *Tetiva. O neshodstve shodnogo*, Moscova, Sovetskii pisatel, 1970, p. 345).

medii, fie că pun față în față două lumi ori o pisică și o piatră — toate sînt egale între ele." [23]

Iar B. Engelhardt : „O operă de artă reprezintă un sistem de comunicare verbală cu tendința de a obține o percepere senzorială cît mai deplină a mijloacelor de expresie verbală".

Sau, întrucîtva altfel formulat : „O operă de artă reprezintă o alcătuire verbală complexă cu tendință spre autosemnificare" [24].

Definiția dată de A. Hornfeld se apropie și ea foarte mult de terminologia modernă : „O operă de artă este un fel de întreg organic, un sistem", elementele ei aflîndu-se într-un raport de strînsă interdependență [25].

Criticul american R. Wellek definește creația artistică drept o structură de semne, corelate în cuprinsul ei printr-o „sumă de semnificații" [26].

Filozoful vest-german M. Bense consideră faptul artistic drept o formațiune de semne ce reprezintă o „clasă specială de purtători ai informației estetice" [27].

Metodologia raționamentelor citate prezintă o trăsătură comună : fiecare autor ia o parte din fenomen drept indiciu definitoriu pentru fenomenul artistic în întregul lui, un indiciu care ar predomina printre celelalte elemente, trecute pe ultimul plan.

S-ar putea crede că definiția lui A. Hornfeld, care trimite la un „tot organic" al operei, contravine acestei concluzii. Întregul în artă poate fi interpretat însă ca ceva determinat de factori interni sau externi, sau ca o sinteză a acestor factori. Or, definiția dată de A. Hornfeld ne orientează tocmai spre integralitatea internă :

---

[23] V. Șklovski, *Rozanov*, Izdatelstvo OPOIAZ, 1921, p. 4 ; cf., de asemenea, lucrarea sa *Teoria prozî*, Moscova-Leningrad, Krug, 1925, p. 162.

[24] B. Engelhardt, *Formalnii metod v istorii literaturî*, Leningrad, Academia, 1927, pp. 93, 101.

[25] *Voprosî teorii i psihologhii tvorcestva*, t. VII, Harkov, 1916, pp. 7 și 18.

[26] René Wellek, *Concepts of form and structure in twentieth century. Criticism*, „Neophilologus", 1958, p. 11.

[27] M. Bense, *Semiotik. Allgemeine Teorie der Zeichen*, Baden-Baden, Agis-Verlag, 1967, S. 19.

strînsa interdependenţă a elementelor. Engelhardt menţionează o „formaţiune cu tendinţă spre autosemnificare". Latura externă a întregului o relevă cei care iau în considerare întregul sub raportul conţinutului, referindu-se apoi la indicii obţinute — de tipul „roman legat de producţie", „proză sătească" ş.a.m.d. Şi una, şi cealaltă dintre metode reuşesc să sesizeze doar una din laturile integralităţii, doar o singură latură a factorilor constitutivi.

O operă de artă este ca o cuantă — o anumită porţiune indivizibilă de conţinut obiectiv, de informaţie logică, de expresivitate emoţională, de perfecţiune estetică şi ea se mai alcătuieşte din multe alte momente constitutive [28].

Înăuntrul operei apare caracterul de sistem al mijloacelor artistice, care contribuie la realizarea imaginii ca unitate complexă de impresii, trăiri, senzaţii, reîntrupări, laturi semantice şi elemente ale conţinutului de reflectare exprimat de artist. Tocmai datorită acestor expuneri, acestor treceri ale conţinutului vieţii în ceea ce este formă şi ale formei în ceea ce devine conţinutul operei, se reliefează caracterul indisociabil, propriu întregului estetic : ceea ce ne îndreptăţeşte să vorbim de opera de artă ca despre un fenomen specific, principial diferit de semnul semantic sau de modelul cibernetic.

Din caracterul specific al integralităţii artistice şi estetice nu rezultă că ar exista o barieră de netrecut între fenomenul artei şi „faptele" realităţii pe care le studiază ştiinţele exacte. Într-un anume sens, principiul nedeterminării al lui Heisenberg reprezintă o formă specială de „sesizare" a integralităţii naturale a constantelor fizice în structura atomică a materiei, care nu poate fi înfăţişată dacă o segmentăm în „proprietăţi" eterogene. În plan filozofic general creaţia unui artist devine

[28] Abia acum începe să fie cercetată informaţia ca valoare, cu alte cuvinte, ca semantem nerepetabil (cf. M. N. Bongard, *O poneatii „poleznaia informaţiia"*, în vol. *Problemi kibernetiki*, ed. 9, pp. 71—102). Dificultăţile şi barierele, de netrecut uneori chiar şi pentru cercetătorul înarmat cu o metodologie riguroasă, sînt ilustrate, între altele, de lucrarea lui A. Moles, *Teoriia informaţii i esteticeskoe vospriiatie*, Moscova, Mir, 1966.

manifestare invariantă a însușirilor lumii obiective; simultan ea și reflectă și exprimă această lume în structura sa, în timp ce o structură logică, după L. Wittgenstein și R. Carnap, nu este decît asemenea — sau trebuie să fie asemenea — structurii faptului.

Pornind de la redarea materialului de viață în creația poetică, se cuvine să ne oprim asupra raportului dintre nivele de semnificare cum ar fi noțiunea și cuvîntul, simbolul și imaginea, sistemul și opera.

Opera nu poate fi redusă la un model al lumii, care se alcătuiește discursiv, cu ajutorul unor noțiuni diferențiate — model spre care tinde orice raționament teoretic — dar în același timp ea nu poate fi identificată nici cu concretețea nemijlocită a semnului figurativ. Sprijinindu-se pe definiția monosemantică a imaginii, Potebnea a supraapreciat esența verbală, conceptuală a imaginii literare; spre deosebire de el, plecînd de la reprezentări concrete, învestite cu valori cognitive, Ovseanniko-Kulikovski se orienta cu precădere asupra caracterului determinant al imaginii din punctul de vedere general psihologic. De pe urma interpretării monosemantice a esenței artei se ivesc și anumite interpretări ale operei, care sînt incompatibile sub multiple aspecte. Pentru adepții psihologiei Gestalt-ului, determinant este caracterul psihologico-funcțional al imaginii, iar pentru fizicaliști și pentru neopozitiviștii de la Viena decisivă este baza fizică, materială a unei opere. În fine, pentru fenomenologi ca E. Husserl, V. Konrad, R. Ingarden, o operă este un fenomen de rang inteligibil, suprasenzorial.

Numai bizuindu-ne pe înțelegerea operei ca fenomen integral, care sintetizează toate laturile imaginii într-un tot indisociabil, avem dreptul să recurgem la dialectica transformării principiului plastic al imaginii într-un conținut al ei semantic. Tocmai prin acest punct trece limita rigidă dintre semnul semiotic și imaginea artistică — delimitare pe care unii o ignoră, considerînd imaginea o simplă variantă, un caz special al semnului studiat sub raportul generalității.

Pentru semiotică semnul este un obiect material, cu rol de substitut al unor obiecte, utilizat în scopul transmiterii și păstrării informației. Printre ele, „un tip aparte

de semne sînt simbolurile. Acestea, în virtutea imaginii concrete pe care o înglobează, sînt utilizate pentru exprimarea unui conținut de pură abstracție".

În lucrarea sa *Descrierea simbolurilor*, P. Florenski a dat în mod cert definiții cît se poate de moderne gîndirii simbolice atunci cînd a făcut o caracterizare mai amplă omogenității plastice a materialului verbal: „Miezul cuvîntului îl constituie mai întîi de toate imaginile concrete, operele de artă, fie și într-o mică măsură. Fiecărui cuvînt și, în măsură egală, îmbinărilor de cuvinte le corespunde în mod obligatoriu o anumită concretețe, iar această concretețe *nu se deosebește*, în fond, *cu nimic* de imagistica modelelor fizice sau a simbolurilor matematice" [29].

Ideea lui Florenski prezintă un deosebit interes și pune problemele în așa fel, încît să faciliteze înțelegerea unor laturi mai esențiale ale gîndirii simbolice și mitologice în artă. Aceasta, ca sistem imagistic integral, include imaginea-simbol sau imaginea mitologică ce „se încarcă" efectiv cu conținutul nemijlocit al vieții și ne permite să vorbim de o anumită estompare a granițelor dintre simbol ca atare și imagine. Dar un fenomen de acest fel are loc în interiorul sistemului estetic, în cadrul căruia „semnul" artistic sau „simbolul" nu este totuna cu simbolul sau cu semnul din alte sfere ale cunoașterii (inclusiv din matematică sau logică). Aici segmentarea se produce cu o precizie deosebită. Și nu întîmplător V. I. Lenin a fost nevoit să polemizeze cu Hermann Helmholtz pe tema naturii senzațiilor noastre. Lenin releva că nu se poate confunda interpretarea obiectivă-de-conținut cu interpretarea simbolică a naturii senzațiilor noastre.

H. Helmholtz a enunțat totuși o idee cît se poate de justă, care ne îngăduie să separăm în demersul față de obiect o latură concret-imagistică și una abstract-simbolică. „Unei reprezentări — scria Helmholtz — i se cere o oarecare similitudine cu obiectul reprezentat... Unui

[29] Culegerea *Feniks*, t. 1, Moscova, 1922, p. 91 (sublinierea noastră — N. GH.).

semn însă nu i se pretinde vreo similitudine cu obiectul al cărui semn este." [30]

Tocmai această orientare a luat-o interpretarea semantică a semnului și a semnificației, care se ia în considerare în primul rînd nu în relația sa cu obiectul, ci în relație cu subiectul, interpretare pe care se bazează „principiul lui Peirce". Într-un semn, natura se constituie în ceea ce s-ar putea numi o „materie plastică" pentru aspirațiile și intențiile omului (J. Dewey).

De aici rezultă însă o nouă concluzie care susține că numai „ceea ce este de natură psihică posedă o realitate", iar ceea ce este de natură fizică nu e decît un semn sau o construcție logică [31].

Plecînd de la cele de mai sus, se poate constata că imaginea este o structură de un anume tip în care conținutul general de semnificare și conținutul concret coexistă și par a îndeplini reciproc funcția de „suport" unul pentru celălalt; în timp ce cuvîntul — semn sau simbol verbal — avînd o funcție de comunicare, se dovedește în multe privințe a fi lipsit de un conținut obiectiv.

În planul interpretării semiotice, semnul nu implică o similitudine obligatorie cu obiectul pe care îl reprezintă. Între semn și obiect există raporturi absolut condiționate, „de convenție". Concretețea imaginii simbolice este doar „folosită" pentru exprimarea abstracțiunii, adică a sensului și a semnificației. Or, noi avem toate temeiurile pentru a vorbi de natura specifică a corelației dintre principiul plastic și cel semantic al imaginii artistice. Această corelație este condiționată, determinată, motivată și, pe lîngă aceasta, ea se evidențiază ca un proces determinat, ca o desfășurare bine definită a imaginii. În tranziția permanentă dintr-un plan în altul și în permanenta acțiune de a privi parcă înapoi, sensul imaginii pare să se reflecte în forma imaginii ca într-o oglindă, pentru a se înfățișa sieși și, totodată, celui care percepe cu ochii această imagine.

---

[30] H. Helmholtz, *Vorträge und Reden*. Bd. II, 1886. S. 226.
[31] R. Carnap, *Der logische Aufbau der Welt*, Berlin, 1928, S. 79, 85.

Aici începe o divergenţă serioasă, deşi imperceptibilă la început, între obiectul cibernetic şi obiectul artistic ; iar pe un plan mai larg — între gîndirea ştiinţifică şi gîndirea imagistică.

Concreteţea, întruchiparea „optică" formală a concepţiei teoretice are un caracter formal-auxiliar prin însăşi menirea ei. Ea are un rol important pentru înţelegerea psihologiei gîndirii ştiinţifice ; nu putem renunţa la ea în propedeutica gîndirii ştiinţifice, în fine, un rol nu dintre cele din urmă îi revine aici şi atitudinii pur exterioare faţă de obiect, atitudine de data asta estetică, în fond, a cercetătorului în ceea ce priveşte forma de prezentare a cercetării [32].

Este locul să amintim o interesantă remarcă a lui A. Einstein în legătură cu manuscrisele lui Newton : „El întruchipa în una şi aceeaşi persoană un experimentator, un teoretician, un maestru şi — nu într-o măsură mai mică — un *maestru în arta expunerii*. El ni se înfăţişează viguros, sigur pe sine şi solitar ; bucuria creaţiei şi precizia unei execuţii de bijutier transpar în fiecare cuvînt şi în fiece desen." [33]

„Un maestru în arta expunerii" — deci nu un simplu ilustrator al unui conţinut luat de-a gata, ci un creator care trăieşte bucuria creaţiei.

Manuscrisul newtonian se constituie, prin urmare, în operă originală de creaţie, fapt demonstrat de atitudinea autorului faţă de text şi ilustraţie, faţă de compoziţia celor două. Cu alte cuvinte, paralel cu informaţia pur ştiinţifică, manuscrisul respectiv dobîndeşte o valoare în plus şi un conţinut specific care se realizează exclusiv în acest manuscris. Acest conţinut anume, profund newtonian, al lucrării îl face pe creatorul său să poată fi comparat cu un artist. În legătură cu aceasta să ne amintim ce rol important îl avea finisarea formală a cărţii manuscrise pînă la inventarea tiparului. Pentru acea

---

[32] „Arta are tendinţa să cerceteze asemenea ştiinţei, iar ştiinţa are darul de a da formă, asemenea artei" (Fidler, *Schriften über Kunst*, Bd. I, München, 1913, S. 50).

[33] A. Einstein, *Fizika i realnost*, 1965, p. 34 (sublinierea noastră — N. GH.).

carte manuscrisă prezenta o importanță artistică și estetică nu numai textul, nu numai felul în care narațiunea își găsea o expresie în materialul verbal concret irepetabil, ci totodată și acea finisare formală, irepetabil-artistică, a exemplarului *unic* în genul său, care conținea narațiunea [34].

Ne-am lovit de unul din predicatele operei : de ceea ce pentru o prezentare științifică a adevărului îmbracă un caracter pur auxiliar sau complementar față de cel principal.

În artă, principiul plastic, la fel ca procesul de formalizare a conținutului artistic din cuprinsul unei imagini și realizarea desăvîrșită a ideii artistice, presupune un obiectiv mai substanțial decît finalitatea pragmatică de a face ca ideea să devină accesibilă contemplării.

Trebuie neapărat să mai aducem unele precizări în ceea ce privește conceptul de plasticitate, de concretețe a reprezentărilor noastre, bizuindu-ne pe experiența dezvoltării artei și a științei contemporane. Sîntem îndreptățiți să considerăm că plasticitatea reprezentărilor noastre este de două tipuri : de rangul întîi și de rangul al doilea. Plasticitatea de rangul întîi deosebește într-un fel modelele senzorial perceptibile (să zicem graficele sau diagramele) de simbolurile matematice intuitiv gîndite, deosebește chipul viu, nemijlocit al lucrurilor de proiecția lor geometrică. Ele se adresează nu atît rațiunii, cît imaginației. Plasticitatea de rangul al doilea este atitudinea noastră nemijlocită față de lume, în existența ei reală, accesibilă perceperii integrale.

În sfera plasticității de rangul întîi arta poate să rivalizeze din plin cu știința în dematerializarea exterioară a imaginii, în devierea de la verosimilul exterior și introducerea momentului de transformare pur convențională a obiectului.

„Soarele negru" la Șolohov sau „nervii simt că li se taie picioarele" la V. Maiakovski — toate acestea sînt forme variate de deviație de la verosimilul exterior.

---

[34] Pentru amănunte, cf. D. S. Lihaciov, *Poetika drevnerusskoi literaturî*, Moscova, Nauka, 1967.

Dar, oricît de metaforic sau simbolic convenţională ar fi o imagine, ea îşi păstrează valoarea obiectivă numai atunci cînd (şi în măsura în care) se adresează realităţii, este orientată spre realitate şi conţine totodată o reflectare unitară, adică atunci cînd este raportată la univers mai întîi şi întîi ca la o „realitate umană" (K. Marx).

Cu totul altfel stau lucrurile în această sferă a concretului atunci cînd este vorba de reconstituirea imaginii universului sub raport ştiinţific. A. Einstein sublinia mereu că dezvoltarea ştiinţei este însoţită de o creştere a distanţei dintre fundamentul teoretic şi ceea ce putem cunoaşte prin cele cinci simţuri ale noastre, dar această distanţare nu duce în mod automat la desfiinţarea elementului subiectiv al experienţei, ci, dimpotrivă, presupune interrelaţii tot mai complexe şi mai semnificative, care rezultă de aici: „Cea mai importantă trăsătură a experienţei noastre senzoriale şi, în genere, a întregii noastre experienţe, este continuitatea ei în timp. Continuitatea de acest gen ne face să ne reprezentăm mental timpul subiectiv ca pe o schemă în vederea ordonării experienţei noastre. După cum vom vedea mai tîrziu, timpul subiectiv ne conduce, prin mijlocirea noţiunii de obiect corporal şi de spaţiu, la noţiunea de timp obiectiv." [35]

Orice om de ştiinţă este nevoit să reflecteze tot mai serios asupra locului şi importanţei limbii, ale terminologiei ştiinţifice, ale abstracţiunilor, ale aparatului matematic etc., momente inseparabile din procesul de înţelegere a lumii reale. Între altele, W. Heisenberg, în prelegerile sale şi în lucrarea sa de mai tîrziu, *Abstracţiunea în ştiinţele contemporane ale naturii*, se opreşte în mod special asupra acestei probleme. El consideră că una dintre cele mai importante consecinţe gnoseologice ale teoriei relativităţii şi ale mecanicii cuantice este faptul că „aceste teorii au produs amîndouă însemnate modificări în imaginea pe care ne-am alcătuit-o despre lume (sub raport ştiinţific — N. GH.), deoarece ne-au făcut să vedem limpede că reprezentările concrete cu care co-

[35] A. Einstein, *Op cit.*, p. 38.

relăm lucrurile ce țin de experiența noastră obișnuită... nu aparțin unor premise de neclintit ale științelor naturii“ [36].

Mergînd pe această linie, unii cercetători ajung chiar la formularea unui raționament paradoxal în sensul că „neconcretețea“ unei teorii științifice ar fi un criteriu al veridicității ei [37].

Nu vom intra în toate subtilitățile polemicii filozofice care se desfășoară în acest domeniu, ci vom trimite la bibliografia de specialitate referitoare la problemele discutate [38]. Pentru noi este mult mai important să sesizăm orientarea generală în dinamica gîndirii științifice și artistice.

Știința pleacă de la o realitate empirică, pe care ne-o dau senzațiile, îndreptîndu-se către o realitate teoretică, independentă de reprezentările noastre nemijlocite, umane, „terestre“. În planul realității teoretice gîndirea tinde spre formele universal-abstracte ale reflectării realității obiective. Spre o reprezentare universală a unui sens anume, exterior, tinde orice simbol, fie că este vorba de o construcție logică sau formulă matematică, fie că avem de-a face cu lumina verde sau roșie a unui semafor. Dar, procedînd prin analogie cu acest mod de abordare a obiectului, se încearcă o abordare similară a fenomenului artistic, uitînd că imaginea artistică nu ne permite să unim chipul său exterior (forma) cu conținutul (ideea), că sinteza artistică de care a fost vorba mai sus în planul general al esteticii, valorificîndu-se într-o construcție imagistică, este un fapt principial net distinct de concept, de simbolul științific ș.a.

Lucrarea *Simbolul și creația artistică* a lui A. F. Losev indică foarte precis linia de demarcație dintre un feno-

---

[35] W. Heisenberg, *Otkritie Planka i filosofskie voprosi uceniia ob atomah*, „*Voprosi filosofii*“, 1968, Nr. 11, p. 64; cf., de asemenea, lucrarea sa *Filosofskie voprosi atomnoi fiziki*, 1958; despre aceasta au scris în repetate rînduri N. Bohr, A. F. Ioffe și mulți alții.

[37] Max von Laue, *Statii i reci*, Moscova, Nauka, 1969, p. 125.

[38] V. P. Branski, *Filosofskoe znacenie problemi nagleadnosti v sovremennoi fizike*, LGU, 1962; în aceeași problemă, cf. „Filosofskie nauki“, 1968, Nr. 6.

men atît de general-gnoseologic, cum este simbolul, şi o categorie atît de general-poetică, cum este metafora. Simbolul nu face decît să stabilească o conexiune între chipul determinat al obiectului şi valoarea lui semantică implicită. Într-un caz, chipul concret (de exemplu al unui vultur sau leu) implică o semnificaţie generală (aceea de măreţie şi forţă), în celălalt caz — chipul abstract al semnului are o semnificaţie absolut concretă (în matematică sau în logică). Avem în faţa noastră, în mod evident, două planuri ale reprezentării şi denotării, dar această conexiune este de aşa natură, încît unul din cele două planuri va fi pus într-un raport de pură subordonare faţă de celălalt. O astfel de conexiune şi cosubordonare exterioară nu reprezintă acea sinteză cu care este învestit un trop în poezie. Tocmai de aceea, metafora nu semnalează vreun obiect anume, străin de ea — afirmă A. F. Losev — deoarece într-o metaforă este prezentă fuziunea între planul denotării şi planul expresiei. Spre deosebire de simbol, metafora include şi imaginea realităţii şi ideea realităţii, iar datorită acestei reducţii organice a lor într-un tot unitar, ea este dotată cu propria-i realitate poetică. Metafora înglobează o sinteză artistică dintre reflectabil şi reflectat, elemente ce coexistă în denotarea simbolică a obiectului.

„Într-un simbol este cuprinsă o idee — scrie A. F. Losev — şi imaginea realistă cuprinde, şi ea, o idee. Într-un simbol există o imagine, iar însăşi imaginea realistă este, mai întîi de toate, o imagine. În schimb, raportul dintre simbol şi realitatea sa, precum şi raportul dintre imaginea realistă şi realitatea sa, după cît se pare, este de fiecare dată cu totul diferit. În arice caz, dacă ne referim la imaginea realistă, nu se poate spune că realitatea pe care o cuprinde nu ar fi dată, ci propusă.“ [39]

O astfel de articulare lipseşte, de exemplu, şi într-o imagine alegorică, întrucît aceasta devine prin însăşi esenţa ei o proiecţie a modului de gîndire simbolic în sfera artei : „Imaginea alegorică trimite la o anumită idee

[39] A. F. Losev, *Simvol i hudojestvennoe tvorcestvo*, „Izvestiia AN SSSR. *Seriia literaturi i iazika*“, t. XXX ed. 1, 1971, p. 8.

abstractă, față de care nu numai că este net distinctă, dar nici măcar nu are nimic comun cu aceasta“ [40].

Aici are loc în mod evident o încălcare a sintezei artistice în favoarea articulării simbolice a două planuri ale denotației și expresiei.

Și totuși, A. F. Losev, fiindcă nu recurge la principiul sintezei artistice, comite o serioasă inexactitate atunci cînd spune: „dealtfel, după toate cele arătate... a distinge în artă categoriile structural-semantice nu înseamnă cîtuși de puțin a le lua drept niște substanțe metafizice reciproc izolate. Dimpotrivă, menționăm toate aceste deosebiri numai cu scopul de a cerceta îmbinarea lor concretă în opere real-istorice. Or, îmbinarea lor, de fapt, ajunge uneori pînă la o totală coincidență.“ [41]

Cu această ultimă idee nu mai putem fi de acord pentru că, evident, nu poate fi vorba de o „coincidență“ și „îmbinare“ a naturii poetice a imaginii și gîndirii simbolice, ci tocmai de acea sinteză artistică universală care își subordonează, prin înglobare, și modul de gîndire simbolică, dar nu ca pe un element al sumei, ci ca pe o „componentă“ a acestei imagini poetice. În această privință, trebuie spus că poeziile *Ancear* sau *Arion* ale lui Pușkin, la care se referă Losev ca la niște exemple de „folosire“ a imaginii simbolice în poezie, nu sînt „îmbinări“ și nici „coincidențe“ ale seriilor poetice și simbolice, ci reprezintă o sinteză a ambelor, perfect finită și unitară sub raportul artistic; adică ele reprezintă o anume relație între funcțiile și elementele incluse în întregul constituit, relație în cuprinsul căreia acestea încetează de a mai fi părți, un ansamblu de părți, o sumă a lor ș.a.m.d., ci devin o nouă alcătuire, străbătută de un principiu comun la toate nivelele, de la cel mai de jos pînă la cel superior. Or, tocmai în asta constă procesul de transformare a conținutului extraestetic într-un conținut estetic, artistic. Acest proces sintetizator, această trecere a conținutului exterior al vieții în conținutul intern al artei este, la tot pasul — fie în mod conștient, fie inconștient — scindat de către aceia care iau în con-

[40] *Ibidem*, p. 11.
[41] *Ibidem*, p. 7.

siderare articularea sa ; se ivește atunci următorul punct de vedere : „forma artistică în artă... este tocmai elementul care deosebește arta de nonartă", ba chiar, mai mult decît atît : „întregul conținut al artei este posibil și ca fapt absolut extraestetic" [42].

Dar, a face o atare afirmație, înseamnă a ignora ceea ce este esențial într-o sinteză artistică : trecerea adevărului vieții în adevărul artistic, transformarea conținutului exterior artei în propriul ei conținut.

În acest context se formulează ideea că în literatură (și în artă în totalitate), conținutul, independent de gradul de ordonare semantică, este posibil și ca fapt extraestetic, și că el capătă o dependență estetică numai dacă i se conferă o anumită expresie necesară [43].

Dislocînd inseparabilul din fenomenul artistic, substituind principiul sintezei artistice cu principiul unei segmentări atomizante, cercetătorul nu observă că în condițiile unui asemenea mod de analiză nu apare semnul de egalitate, ci o identitate lipsită de viață între știință și artă, între structura conceptual-logică a conținutului și cea figurativ-artistică. Din cele de mai sus rezultă, credem, că nu putem da conținutului artei o altă formă, „extraestetică", deoarece altminteri existența formei artistice poate fi explicată doar ca un alt fel de a fi și o ilustrare a cîtorva adevăruri comune. Iată de ce coexistența gîndirii științifice și a celei artistice nu este o dublare a uneia prin cealaltă, ci o complementaritate reciprocă, istoricește determinată.

---

[42] L. S. Vigotski, *Psihologhiia iskusstva (analiz esteticeskoi reakţii)*, în vol. *Simpozium po strukturnomu izuceniu znakovih sistem*, Moscova, Izdatelstvo AN SSSR, 1962, p. 119.

[43] A. I. Sîrkin, *Ob otdelnih certah naucinogo i hudojestvennogo tekstov*, (culegerea *Trudi po znakovim sistemam*), ed. II, Tartu, 1965, p. 85.

IURI LOTMAN

DESPRE CONȚINUTUL ȘI STRUCTURA NOȚIUNII DE „LITERATURĂ ARTISTICĂ"

OBIECTUL DE STUDIU al teoriei și istoriei literare îl constituie literatura artistică. Acest lucru este atît de evident, iar literatura artistică a devenit o noțiune atît de elementară și comună, încît definirea ei interesează prea puțin pe teoreticianul și istoricul literar. Cu toate acestea, dacă ne detașăm puțin de anumite idei cu care ne-am obișnuit, dacă depășim granițele culturii în spiritul căreia am fost educați, observăm cum problemele controversate încep să capete proporții amenințătoare. Nu numai în literatura evului mediu (de pildă, în literatura rusă veche), dar și în literatura unor perioade mult mai recente, nu este chiar atît de simplu să precizezi unde anume încetează jurisdicția teoreticianului și istoricului literar și unde încep împuternicirile istoricului, ale istoricului culturii sau ale juristului. Astfel, fără a sta la îndoială, excludem din literatura artistică *Istoria statului Rus* *. *Eseul asupra teoriei acțiunii partizane* de D. Davîdov nu este considerat ca aparținînd prozei ruse, cu toate că Pușkin a apreciat la acest volum, înainte de toate, stilul („Am cunoscut plasticitatea / Versului inimitabil").

Sînt numeroși factorii care determină instabilitatea granițelor dintre textul artistic și cel neartistic. Asupra caracterului dinamic al acestei opoziții s-au pronunțat mulți cercetători, dintre care unii au făcut delimitări nete (M. M. Bahtin, I. N. Tînianov, I. Mukařovský).

Dacă privim literatura artistică ca o sumă de texte [1], în acest caz trebuie, înainte de toate, să notăm că textele

* Este vorba de monumentala operă a lui N. M. Karamzin (scriitor, critic literar, istoric și ziarist rus, 1766—1826), *Istoria gosudarstva Rossiiskogo* (n.t.).

[1] Noțiunea de text este dată aici în accepțiunea pe care i-o acordă I. Lotman în vol. *Statii po tipologhii kulturî*, Tartu,

respective constituie o parte din sistemul general al culturii. Existența textelor artistice presupune existența textelor neartistice, precum și posibilitatea pe care o are o anumită colectivitate, care vine în contact cu aceste texte, de a le departaja. Iar inconsecvența inevitabilă în stabilirea granițelor nu face altceva decît să confirme un principiu : cînd oscilăm în a considera sirena femeie sau pește, iar versul liber — poezie sau proză, pornim de la niște clasificări preexistente. În acest sens, ideea de literatură (din punct de vedere logic, și nu istoric) precede literatura.

Delimitarea creațiilor literare artistice de masa celorlalte texte existente în sistemul unei culturi poate fi făcută din două puncte de vedere.

1. FUNCȚIONAL. Din acest punct de vedere, literatură artistică poate fi orice text literar care, în cadrul unei culturi, este capabil să realizeze o funcție estetică. Dar, întrucît, în principiu, e posibil ca, în momentul creării textului și în momentul studierii lui, să fie necesare condiții diferite pentru ca funcția estetică să se manifeste, textul respectiv poate fi considerat de către cercetător fenomen artistic, în ciuda faptului că, pentru autor, el nu intra în sfera artei (cum, dealtfel, este posibil și fenomenul invers).

Unul din postulatele școlii formale constă în aceea că funcția estetică se realizează în condițiile cînd, textul fiind închis, funcționalitatea este determinată de orientarea către expresie * ; prin urmare, dacă în textul nonartistic pe primul plan stă întrebarea „ce", în cazul manifestării funcției estetice orientarea se face spre întrebarea „cum". Iată de ce planul expresiei devine un fel de sferă imanentă care capătă valoare culturală de-sinestătătoare. Cercetările semiotice moderne ajung la concluzii complet opuse. Un text cu funcționalitate estetică

1970. Textul poate fi redat prin semne orale (folclor), concretizat în scris sau jucat (exprimat prin sistemul de semne al artei teatrale).

* Vezi B. Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*. Traducere, prefață și comentarii de Leonida Teodorescu, Editura Univers, București 1973, pp. 31—33.

este superior, şi nu inferior, în raport cu un text nonartistic cu încărcătură semantică. El înseamnă mai mult, şi nicidecum mai puţin în comparaţie cu limbajul cotidian. Descifrat cu ajutorul mecanismelor obişnuite ale limbii naturale, textul dezvăluie un anumit nivel semantic, dar nu-l dezvăluie pînă la capăt. Imediat ce receptorul află că are de-a face cu o comunicare artistică, se va apropia de text într-un mod cu totul deosebit. Textul ni se oferă (minimum) dublu codificat. Prima codificare — sistemul limbii naturale (presupunem că avem de-a face cu limba rusă). Întrucît sistemul de codificare este dat dinainte, iar emiţătorul şi receptorul îl cunosc în egală măsură, decodificarea la acest nivel se face automat, mecanismul este atît de simplu, încît cei care îl folosesc nici nu-l mai observă. Acelaşi text, însă, este codificat şi în alt mod (receptorul îşi dă seama de acest lucru). În cazul unui text cu funcţionalitate estetică, avem de-a face cu o cunoaştere prealabilă a existenţei acestui cifru dublu, dar cu necunoaşterea (sau cu o cunoaştere parţială) a celui de al doilea cod. Întrucît receptorul nu ştie, la acest al doilea nivel, ce este semnificativ şi ce nu, toate elementele de expresie vor fi „suspectate" că posedă un conţinut semnificativ. Este suficient să ne apropiem de un anumit text ca de un text artistic şi, atunci, în principiu, orice element — pînă şi o greşeală de tipar, după cum plastic se exprimă E.T.A. Hoffmann în prefaţa la „Părerile despre viaţă ale motanului Murr" — poate deveni semnificativ. Aplicînd la opera artistică o întreagă ierarhie de coduri suplimentare cu valabilitate generală pentru orice epocă — coduri referitoare la genuri, la stiluri, valabile pentru un cadru naţional sau pentru unul mai restrîns (pentru un anumit grup, de pildă, ajungînd chiar pînă la individ), vom obţine de la acelaşi text serii variate de elemente semnificative şi, prin urmare, o ierarhie complexă a unor straturi de semnificate suplimentare faţă de textul nonartistic.

Aşadar, şcoala formală a lansat, fără îndoială, o tezâ valabilă conform căreia în textele artistice atenţia este îndreptată în mod frecvent spre acele elemente care, în alte cazuri, sînt receptate automat, fără a fi conştienti-

zate. Dar explicarea fenomenului respectiv, în principiu, era eronată. Funcționalitatea artistică nu generează un text „curățat" de semnificații, ci, din contră, un text încărcat la maximum de semnificații. Îndată ce ne dăm seama de existența unei anumite ordonări în sfera expresiei, imediat îi atribuim un anumit conținut sau presupunem prezența unui anumit conținut, încă necunoscut nouă. În acest sens, studierea diferitelor interpretări ale unei piese muzicale ne oferă argumente interesante.

2. ORGANIZAREA INTERNĂ A TEXTULUI. Pentru ca un text să se comporte în modul pe care l-am descris mai sus, el trebuie să aibă o anumită construcție : emițătorul de informație codifică, *într-adevăr*, de mai multe ori textul cu coduri diferite (cu toate că, în anumite cazuri, s-ar putea ca emițătorul să compună un text nonartistic, cifrat o singură dată, iar receptorul să-i atribuie o funcție estetică, adăugînd codificări ulterioare, precum și o concentrare suplimentară a sensului). Totodată, receptorul trebuie să știe că textul asupra căruia se apleacă urmează să-l abordeze ca text artistic. Prin urmare, din punct de vedere semantic, textul trebuie să fie construit într-un anumit mod și să conțină semnale care să atragă atenția asupra construcției respective. Acest fapt permite descrierea textului artistic nu numai ca pe un anumit mod de funcționare în sistemul general de texte din cadrul unei culturi, dar și ca un fenomen cu o anumită construcție. Dacă în primul caz este vorba de structura culturii, în cel de al doilea, avem de-a face cu structura textului.

Între funcția textului și organizarea lui internă nu există o dependență univocă automată : formula relației dintre cele două principii structurale se definește într-un anume fel pentru fiecare tip de cultură, depinzînd direct de cele mai generale modele ideologice. La modul cel mai general și, inevitabil, schematic, această corelație poate fi definită în felul următor : în perioada apariției unui anumit sistem de cultură, se conturează o anumită structură a funcțiilor, proprie sistemului respectiv, și se stabilește sistemul de relații dintre funcții și texte. Ast-

fel, între anii 1740—1750, de pildă, în literatura rusă are loc o sistematizare la cele mai diverse nivele : metric, stilistic, genuri literare etc. Totodată, se stabileşte sistemul relaţiilor dintre aceste structurări, precum şi ierarhia lor valorică.

După aceasta, perioada sistematizărilor se încheie. Elementul de incertitudine privind corelarea elementelor constitutive cedează locul unei reglementări univoce. Fapt care duce la dispariţia capacităţii de informare a sistemului, la imobilizarea lui. În acest moment are loc, de regulă, înlocuirea teoriilor estetice, iar dacă imobilitatea artistică (cum se întîmplă destul de frecvent) este doar o manifestare parţială a unor procese de stagnare mult mai largi (de data aceasta sociale), atunci are loc şi înlocuirea unor concepţii ideologice de adîncime. În acest stadiu, sistemul funcţiilor şi sistemul construcţiilor interne ale textelor pot să se elibereze de relaţiile existente, intrînd în combinaţii noi : se modifică ierarhiile valorice ; în cultură, nivelul de „jos“ şi cel de „sus“ îşi schimbă, din punct de vedere funcţional, locurile. În perioada respectivă, textele care deservesc o funcţie estetică tind să semene, în privinţa structurii lor imanente, cît mai puţin cu literatura. Însăşi cuvintele „artă“, „literatură“ capătă o nuanţă peiorativă. Cu toate acestea, ar fi cel puţin naiv să credem că iconoclaştii din domeniul artei neagă funcţia estetică în sine. De regulă, în noile condiţii, textele artistice se dovedesc a fi, pur şi simplu, incapabile de a îndeplini o funcţie estetică, pe care, de data aceasta, o realizează acele texte care, printr-un anumit tip de structurare, ne semnalizează un fel de orientare nonartistică, „primară“. Astfel, folclorul, exclus din cadrul artei de către teoria clasicismului, pentru iluminişti şi preromantici devine norma estetică ideală. Un destin asemănător l-a avut reportajul, care, tocmai datorită caracterului său „nonartistic“, s-a dovedit a fi între anii 1840—1860, şi chiar mai tîrziu, în epocile de cotitură ale literaturii, principalul gen literar.

În continuare, urmează etapa formării unui nou sistem de codificări ideatico-artistice, datorită căruia între structura textelor şi funcţia lor se stabileşte un nou sistem de relaţii, la început destul de flexibil.

Aşadar, la dezvoltarea artei iau parte nu numai textele artistice. Arta, constituind o parte a culturii, are nevoie în dezvoltarea sa şi de nonartă, aşa cum cultura, fiind doar o parte a existenţei umane, are nevoie de corelarea ei dinamică cu o sferă exterioară ei, noncultu-rală : cu un mod de viaţă umană nonsemnificativ, nontextual, nonsemiotic. Între cele două sfere (culturală şi nonculturală) există un schimb permanent, un sistem complex de primiri şi excluderi. Totodată, însăşi introducerea textului în sfera artei înseamnă recodificarea lui într-un limbaj de receptare artistică ; prin urmare, avem de-a face cu o resemantizare.

În afara relaţiei text-funcţie, un rol esenţial în mecanismul dezvoltării literaturii îl are modul de apreciere. Întregul sistem al textelor ca elemente ale culturii este construit, din punct de vedere valoric, pe o scară cu trei trepte : treapta de „sus", căreia îi corespund valorile cele mai înalte, treapta de „jos", care reprezintă polul opus [2], şi treapta de mijloc cu o sferă intermediară, neutră, din punct de vedere axiologic.

Însăşi distribuirea unor grupe de texte, diferite ca natură şi funcţii, pe clase într-o ierarhie axiologică, poate constitui o caracteristică tipologică fundamentală pentru un anumit tip de cultură. Să presupunem că avem de-a face cu o cultură, în care tipul etic de texte ocupă pe scara valorică treapta de „sus", iar tipul artistic — treapta de „jos", şi cu o altă cultură în cadrul căreia poziţia claselor respective pe scara valorică este inversă. Argumentele sînt, credem, suficiente pentru a ne da seama că, în primul caz, avem de-a face cu un fenomen în esenţă analog, din punct de vedere tipologic, cu cultura religioasă medievală, iar în al doilea caz, cu Roma din epoca de decadenţă sau cu oricare alt sistem estetic în sens nietzschean. Este evident, aşadar, ce importanţă esenţială are, pentru noţiunea de literatură într-un anu-

[2] Funcţia culturală a textelor, ambivalente în raport cu opoziţia treapta de „sus" — treapta de „jos", precum şi mecanismul interferenţelor dintre cele două trepte au fost cercetate de M. M. Bahtin în monografia sa *François Rabelais şi cultura populară în Evul mediu şi în Renaştere.*

mit sistem de cultură, locul care i se acordă în ierarhia valorică generală a textelor.

Cu toate acestea, în cazul respectiv se dovedește că textele artistice se comportă altfel decît toate celelalte texte. De obicei, poziția textului sau a agentului (pentru că fiecărui tip de texte îi corespunde și o anumită activitate) în ierarhia generală a culturii este marcată cu o singură semnificație : textul sacral (sau poziția monahului), de pildă, poate fi ori sfînt, ori damnat, dar, în nici un caz, și sfînt, și damnat în același timp. Un text juridic, precum și calitatea de a fi legiuitor, în fiecare tip de cultură sînt marcate cu o singură semnificație (legiuitorului i se acordă calificativul superior pentru Cicero și inferior pentru Hristos ; în ierarhia valorică medievală, însă, legiuitorul ocupă un loc de mijloc). Numai textele artistice pot fi obiectul unor aprecieri axiologice care se exclud reciproc. Cu toate că în ierarhia generală a unei culturi textelor artistice li se atribuie un anume loc, ele totuși tind, în permanență, să se plaseze în extremele scării valorice ; prin urmare, inițial, există un oarecare conflict care, în unele texte ambivalente, creează posibilitatea unei neutralizări ulterioare. Textele cu alte funcții culturale au, în principiu, un alt comportament. Pentru a explica acest fenomen, urmează să abordăm organizarea internă a acelui complex de texte pe care îl definim prin termenul de literatură artistică.

Organizarea internă a literaturii artistice (în aceasta și constă, de fapt, deosebirea față de alte clase de texte care au o structură relativ omogenă în raport cu sistemul general al culturii) este izomorfă față de cultura ca atare, preluînd principiile generale de organizare a acesteia.

Literatura nu este niciodată o sumă amorfă, omogenă de texte : ea nu constituie numai o organizare, dar și un mecanism care se autostructurează. Pe treapta cea mai înaltă de organizare, literatura selectează un anumit tip de texte de un nivel mult mai abstract în comparație cu masa tuturor celorlalte texte *(metatexte)*. Este vorba de norme, de reguli sau de tratate teoretice și studii critice care readuc literatura la starea ei inițială, dar într-o formă organizată, structurată și, totodată, apreciată.

Această organizare presupune două tipuri de operații: 1) excluderea din sfera literaturii a anumitor categorii de texte; 2) stabilirea ierarhiei și taxonomiei valorice a textelor rămase.

Autodefinirea literaturii începe cu excluderea unui anumit tip de texte. Astfel, în perioada clasicismului, se disting texte „primitive", „absurde" și texte „adevărate", „raționale"; iar la Belinski, în anii 1830—1840 identificăm, pe de o parte, *slovesnost* *, iar pe de alta, „literatura" (ulterior, contradicția respectivă capătă alt sens, iar termenul de *slovesnost* începe să fie sinonim cu literatura, bineînțeles cu literatura de o anumită valoare — „beletristică"). Un exemplu elocvent în acest sens: identitatea noțiunii de „literatură" cu unul din polurile opoziției „versuri-proză", polul opus fiind considerat nonliteratură. Astfel, în literatura rusă dintre anii 1810—1820, noțiunea *hudojestvennaia slovesnost* (literatură artistică), practic coincide cu poezia, în schimb, în conștiința generației „anilor '60", situația se prezintă complet invers.

Excluderea anumitor texte din literatură are loc nu numai în plan sincronic, ci și în plan diacronic; textele scrise înainte de apariția unor norme declarate sau care nu corespund normelor respective sînt considerate nonliteratură. Astfel, de pildă, Boileau elimină din cadrul literaturii o cantitate considerabilă de scrieri aparținînd artei literare europene; Karamzin, în a sa *Poezie* declarativă, afirmă că, în curînd, poezia va apare și în Rusia, prin urmare, ea încă nu exista (și Karamzin făcea această afirmație în perioada cînd se încheia activitatea poetică a lui Lomonosov, Sumarokov, Trediakovski, iar creația poetică a lui Derjavin era în plină înflorire). Ideea („noi nu avem încă literatură") o vom regăsi la Andrei Turgheniev (în 1801), la Kiuhelbeker (în 1825), iar mai tîrziu, la Venevitinov, Nadejdin, Pușkin (vezi nota *Despre însemnătatea literaturii ruse*), precum și la

* De la cuvîntul *slovo* (cuvînt), traductibil exclusiv prin *literatură* (pentru ruși, termen de origine străină); ulterior, sinonimia celor doi termeni, deși au circulat paralel foarte mult timp, a dus la folosirea cu prioritate a celui de-al doilea *(literatură)*, în accepțiunea pe care o explică mai departe I. Lotman.

Belinski în *Literaturnie mecitania*. Un sens analog îl va avea, mai tîrziu, afirmația conform căreia literatura rusă pînă la un anumit moment (de regulă, este vorba de apariția metatextului) nu a beneficiat de o calitate esențială, singura capabilă să-i ofere dreptul de a se numi literatură. Este vorba de caracterul național *(narodnost)*, (vezi Dobroliubov, *Despre rolul spiritului național în literatură*), de reflectarea în literatură a vieții poporului (vezi L. Tolstoi, *Ce este arta?*) ș.a. Operația de selectare a unor nume de autori sau a unor texte, pentru a fi incluse în literatură, în conformitate cu anumite concepții teoretice, se va supune, de acum înainte, unor canoane, datorită apariției îndreptarelor, a enciclopediilor sau a crestomațiilor, canoane ce se întipăresc și în conștiința cititorului. Nuanțele confruntărilor polemice dispar, se uită numele celor care au lansat diverse orientări, iar ceea ce în polemicile respective constituia hiperbolă sau metaforă se receptează acum în sens direct.

Dăm un exemplu în care este evident faptul cum autoaprecierea literaturii, apărută în urma unor polemici literare, se transformă într-un fel de cod convențional care, în mîna urmașilor, devine baza selectării textelor semnificative și cheia descifrării lor.

Belinski, de pildă, militînd pentru afirmarea literaturii *realiste*, declara în mod polemic că literatura rusă începe odată cu Pușkin (această declarație era îndreptată, în primul rînd, împotriva tradiției karamziniste, conform căreia genealogia literaturii ruse începe cu Karamzin; secolul al XVIII-lea și clasicismul constituiau fenomene care fuseseră deja excluse din literatură încă de critica decembristă și de N. Polevoi). Dar Belinski care manifesta o atitudine nu prea îngăduitoare (și nu avea dreptate) față de literatura premergătoare epocii lui Petru I, cunoștea totuși la perfecție literatura sec. al XVIII-lea și, cu toate că, nu o dată, a supus-o unei critici necruțătoare, niciodată nu s-a gîndit că cineva ar putea interpreta cuvintele sale ca o negare a însăși existenței literaturii din perioada respectivă. Amintim că Lomonosov și Derjavin continuau să constituie normă a gustului literar și bază pentru unele aprecieri vulgarizatoare, iar numele lui Karamzin devenise obiectul unui adevărat

cult. Acest fapt l-a determinat pe Belinski să exagereze în aprecierile sale negative. Nu întîmplător, însă, același Belinski începea literatura rusă (în funcție de evoluția ideilor sale teoretice) fie cu Lomonosov, fie cu Cantemir. Ulterior, ideea conform căreia literatura rusă începe cu Pușkin va fi ruptă de contextul istoric în care a apărut, va fi într-un fel mitizată și va pătrunde nu numai în articolele de critică literară, iar de aici și în conștiința masei de cititori de la mijlocul și din a doua jumătate a sec. al XIX-lea, dar ideea respectivă va sta chiar și la baza Tratatelor academice de literatură apărute în acea perioadă. Secolul al XX-lea a trebuit să „redescopere" existența literaturii ruse din veacul al XVIII-lea.

Așadar, urmașii primesc de la fiecare etapă literară nu numai o anumită sumă de texte, dar și o anumită legendă despre literatura respectivă, lansată de ea însăși, precum și o cantitate de scrieri apocrife respinse și date uitării.

Tabloul real al vieții literare, însă, se complică, de regulă, prin faptul că literatura uneia și aceleiași perioade poate fi interpretată din mai multe puncte de vedere, iar limitele sferei noțiunii de „literatură" pot fi foarte diferite. Fluctuațiile acestor limite oferă sistemului, în ansamblu, posibilitatea de a transmite informații.

Odată cu includerea (excluderea) unor texte în (din) domeniul literaturii, intră în acțiune și un alt mecanism: dispunerea ierarhică a operelor literare și aprecierea lor valorică. În funcție de poziția generală a culturii, ca bază de ierarhizare se iau normele stilistice, tematica, atitudinea față de anumite concepții filozofice, respectarea sau încălcarea unui sistem de reguli unanim acceptate; în schimb principiul de ierarhizare valorică va rămîne același: în cadrul literaturii, textele ocupă acel axiologic „sus", „jos", sau un loc neutru, intermediar.

Distribuirea în cadrul literaturii a sferei „superior", „inferior" și tensiunea reciprocă dintre ele definesc literatura nu numai ca o sumă de texte (de opere), dar și ca un singur *text*, mecanism unic, operă artistică unitară. Permanența și omogenitatea acestor principii structurale pentru literaturile unor popoare și epoci diferite

merită, într-adevăr, toată atenția. Se pare că, abordînd literatura unei anumite epoci ca text unic, ne apropiem mult mai repede de problema identificării universaliilor, ca fenomene specifice.

Clasificarea internă a literaturii are la bază interacțiunea unor tendințe contrare: pe de o parte, tendința, amintită mai sus, spre dispunerea ierarhică a operelor și genurilor, ca și a altor elemente semnificative ale structurii artistice, între cele două nivele („sus" și „jos"), iar pe de altă parte, tendința de neutralizare a acestei opoziții și de înlăturare a contradicțiilor privind aprecierea valorică. În funcție de condițiile istorice, în funcție de un anumit moment al dezvoltării literaturii, una sau alta din tendințele respective poate să treacă pe primul plan. Dar nu va avea puterea să înlăture tendința opusă: în caz contrar, procesul de dezvoltare al literaturii ar stagna, întrucît mecanismul dezvoltării constă, mai ales, în tensiunea dintre aceste tendințe.

Un alt exemplu de organizare internă a literaturii, ca organism unitar, îl poate constitui opoziția literatură „înaltă" — literatură „de masă". În cadrul unei literaturi unitare, se vor simți, în permanență, anumite compartimente, alcătuite din unicate, care cu greu pot fi supuse unei clasificări unificatoare, și dintr-o masă compactă, omogenă de texte[3]. Este foarte dificil să identificăm o anumită trăsătură pe care s-o considerăm specifică uneia sau alteia din grupele amintite, întrucît istoria literaturii ne oferă posibilitatea să ne convingem că, în permanență, aceste grupe cu destulă ușurință își schimbă reciproc caracteristicile. Astfel, la prima vedere, s-ar părea că în societatea împărțită în clase, literatura „înaltă" ar trebui să fie legată, în mod inevitabil, de clasele dominante, iar literatura „de masă" să fie legată de democrație. Așa considerau sociologii anilor 1920—1930, iar, sub influența lor, și V. Șklovski, care, în cunoscuta sa monografie îl ridică pe Matvei Komarov la rangul de scriitor național *(narodnîi pisatel)*.

---

[3] Excludem problema „literatura și folclorul", fenomen specific complex, și ne limităm doar la abordarea funcțiilor literaturii culte.

Printre altele, trebuie să recunoaştem că în istoria literaturii există destule cazuri cînd, într-adevăr, literatura „de vîrf" era legată, din punct de vedere ideologic, de elita societăţii, dar nu puţine sînt şi cazurile care ne oferă exemple contrare. Chiar şi gusturile personale ale lui Nicolae I, formate în spiritul virtuţilor filistine ale sentimentalismului împărătesei Maria Feodorovna, în perioada de tranziţie spre un romantism cazon, sau interesele sociale pe care ţarul le reprezenta ca autoritate statală, erau pentru literatura „de masă" a lui Bulgarin, Zagoskin sau Kukolnik, şi nu pentru literatura „de vîrf" a lui Puşkin sau Lermontov.

Atît literatura „de vîrf", cît şi literatura „de masă" pot căpăta, fiecare în parte, în condiţii istorice concrete, cele mai diverse semnificaţii — sociale, estetice sau general-filozofice. Invariabilă rămîne exclusiv opoziţia lor funcţională [4]. Pentru a imprima acestor noţiuni un caracter ceva mai concret, vom aborda mai pe larg problema „literaturii de masă".

În teoria şi istoria literară rusă clasică, interesul pentru literatura de masă apare ca o reacţie împotriva tradiţiei romantice de studiere a „marilor" scriitori, rupţi de epoca lor şi chiar opuşi acesteia. Academicianul A. N. Veselovski, de pildă, compara cercetările care aveau la bază teoria „eroilor, ca reprezentanţi şi militanţi ai omenirii" (în spiritul ideilor lui Carlyle şi Emerson), cu un parc construit în stilul veacului al XVIII-lea, în care „toate aleile sînt orientate, în formă de evantai sau de raze, spre un castel sau spre un anumit monument pseudoclasic; cu toate acestea, monumentul nu poate fi zărit din orice loc din cauză că este prost iluminat sau nu prezintă calitatea care să-l plaseze în centru" [5].

„Ştiinţa contemporană — scria mai departe autorul — şi-a îngăduit să arunce o privire spre acele mase care

[4] Mecanismul neutralizării acţionează, desigur, şi aici, de pildă atunci cînd arta „înaltă" se orientează în mod conştient spre arta „de masă" — cf. pasiunea pentru fenomenul primitiv, pentru formele arhaice ale literaturii sau pentru poezia pentru copii.

[5] A. N. Veselovski, *Istoriceskaia poetika*, Hudojestvennaia literatura, Leningrad, 1940, p. 43.

pînă acum stăteau în umbră, mute ; ea le-a surprins viața, mișcarea, inaccesibile unui ochi obișnuit, ca, de-altfel, tot ce se manifestă la dimensiuni spațiale și temporale neobișnuite ; aici trebuie căutate forțele ascunse ale procesului istoric, și, odată cu scăderea nivelului material, odată cu diminuarea investigațiilor de ordin istoric, ne convingem că centrul de greutate îl constituie viața poporului." [6]

Acest punct de vedere prezent în lucrările lui A. N. Pînin, V. V. Sipovski, A. N. Veselovski, iar mai tîrziu în lucrările lui V. N. Pereț, M. N. Speranski și ale altor cercetători, a determinat creșterea interesului pentru literatura de masă. Ca fenomen ideologic, avînd un caracter net democratic, acest mod de abordare era legat, în sens strict științific, de lărgirea sferei materialului investigat și de pătrunderea în istoria literaturii a metodelor apărute în domeniul folcloristicii și, parțial, al lingvisticii.

De multe ori, maniera respectivă de abordare a fenomenului literar a fost criticată datorită faptului că, foarte frecvent, se punea semnul pe egalitate între caracterul de masă și semnificația istorică.

Criteriul ideatic sau estetic de apreciere a textelor a fost declarat ca fiind „neștiințific". Însuși termenul de „operă de artă" a fost înlocuit cu noțiunea „pozitivă" de „monument al literaturii scrise". Așadar, introducerea unor metode din folcloristică și medievistică nu este întîmplătoare, întrucît, în ciuda tradiției statornicite de Buslaev (continuată mai tîrziu de academicianul A. S. Orlov, de I. P. Eriomin și D. S. Lihaciov), textele cercetate nu erau considerate opere de artă, ci „monumente". Înlăturarea emoției estetice a omului de știință în fața unui text constituia, în acest sens, o condiție prielnică ; omul de știință nu trebuie să reconstituie emoția estetică în fața unor texte care îi sînt străine, iar în cazul unor texte care îi sînt apropiate, s-o evite. Numai așa opera se transformă în monument, iar cercetătorul poate să se ridice la înălțimea unei abordări pozitive. La

[6] *Ibidem*, p. 44.

ce a dus o astfel de abordare, ne-o demonstrează V. V. Sipovski şi a sa *Istorie a romanului rus.*

Un pas înainte în cercetarea literaturii de masă a fost făcut în anii '20. Încercările nereuşite ale sociologilor însă, de a identifica literatura de masă cu orientarea democratică a literaturii ruse, discreditînd totodată marile valori culturale, considerate ca fiind, prin caracterul lor de clasă, străine poporului, au contribuit prea puţin la elucidarea problemei respective. Mai eficientă a fost orientarea unor oameni de ştiinţă spre abordarea interacţiunii dintre anumite aspecte ale literaturii de masă cu cele ale capodoperelor. Noua modalitate o vom găsi în cartea lui V. M. Jirmunski *Byron şi Puşkin*, în care necesitatea „studierii pe un plan larg a literaturii de masă" era legată direct de corelarea ei cu procesele care au loc în literatura „înaltă". Observaţii interesante vom întîlni şi la B. M. Eihenbaum, precum şi la V. Şklovski. În aceeaşi perioadă, I. N. Tînianov lansa teoria sa, conform căreia mecanismul dezvoltării literaturii este determinat de influenţa reciprocă şi de schimbul funcţional dintre straturile „superioare" şi cele „inferioare" ale literaturii. Într-o artă neîngrădită de canoane, aflată în afara unor norme literare legiferate, literatura găseşte resurse de mijloace necesare pentru o rezolvare novatoare a problemelor epocilor viitoare.

În ciuda caracterului oarecum simplist al schemei propuse de Tînianov, lui îi aparţine, indiscutabil, meritul de a fi fost primul care a încercat să descrie *mecanismul* dezvoltării literaturii în plan diacronic. Reuşita cea mai notabilă, însă, privind dinamica procesului literar ca opoziţie tensională dintre fenomenul cultural „superior" şi cel „inferior", dintre neutralizarea acestei tensiuni în textele ambivalente şi corelarea procesului respectiv cu evoluţia generală a culturii, aparţine, fără îndoială, cărţii lui M. M. Bahtin *François Rabelais şi cultura populară în Evul mediu şi în Renaştere*", ale cărei teze sînt încă valabile şi astăzi.

Literatura de masă constituie o noţiune sociologică (în terminologia semioticii — „pragmatică"). Ea se referă nu atît la structura unui anumit text, cît la funcţia lui socială în sistemul general de texte, componente

ale unei culturi. Aşadar, noţiunea respectivă, înainte de toate, defineşte *atitudinea* unui anumit grup faţă de o sumă oarecare de texte. Una şi aceeaşi operă, dintr-un anumit punct de vedere, poate fi inclusă în sfera noţiunii respective, iar, din alt punct de vedere, poate fi exclusă. Astfel, poezia lui Tiutcev, din punctul de vedere al lui Puşkin, constituia un fenomen al literaturii de masă (Belinski îl avea în vedere şi pe Baratînski). Noi însă nu-l includem pe Tiutcev în literatura de masă, tot aşa cum nici Puşkin nu-l includea pe Baratînski. V. Petrov — în ciuda atitudinii reţinute, uşor ironice a lui Novikov în a sa *Încercare de dicţionar istoric al scriitorilor ruşi* — era situat de contemporani pe culmile creaţiei literare. Puşkin, în poezia sa declamată, în anul 1815, la examenul de sfîrşit de an din cadrul liceului, caracterizînd secolul al XVIII-lea, pomeneşte dintre scriitorii ruşi doar două nume : Derjavin, care făcea parte din comisie, şi Petrov, situîndu-i pe acelaşi plan. Iar Derjavin nu numai că nu a protestat, dar nici măcar nu s-a simţit jignit, deşi avea un simţ extrem de dezvoltat al ierarhiei valorilor poetice.

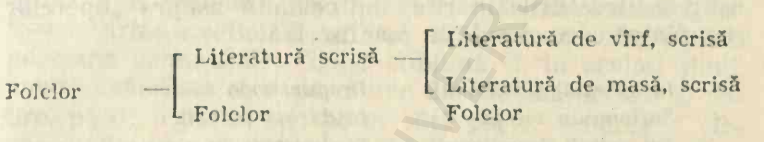
O, gromkii vek voennih sporov,
Svidetel slavî rossian !
Ti videl kak Orlov, Rumeanţev i Suvorov,
Potomki groznîe slavean,
Perinom zevsovim pobedu pohişceali ;
Ih smelîh podvigam, straşas, divilsea mir ;
Derjavin i Petrov gheroiam pesn breaţali
Strunami gromkozvucinih lir. *

Pentru noi, Petrov este un exponent tipic al literaturii de masă din sec. al XVII-lea. O deplasare similară are loc şi în cazul lui Heraskov.

* O, veac al marilor războinici, / Mărturiseşte de-aceşti bravi ! / Suvorov, Rumeanţev, Orlov şi alţi destoinici, / Viteji scoborîtori din slavi, / Asemenea lui Perun zburau prin noi victorii ; / Măreţele lor fapte pămîntul străbăteau / Iar Petrov şi Derjavin pe corzi vibrînd de glorii / Cu glas de tunet îl cîntau. (În rom. de Ştefan Aug. Doinaş ; cf. Puşkin, *Versuri*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964, p. 15).

Noțiunea de literatură de masă presupune, ca antiteză obligatorie, existența unei anumite culturi de vîrf. Nu are rost să vorbim aici despre literatura de masă cu aplicație la texte, grupate după modul de răspîndire, de fixare și de conservare, sau după valoarea și gradul lor de accesibilitate (după cum nu ne vom referi nici la alte moduri de abordare, de pildă la abordarea folclorului).

Credem că se poate propune următoarea schemă de transformare a paradigmei textelor artistice :



Prin urmare, în etapa a III-a, literatura de masă o constituie textele scrise devenite folclor și folclorul care circulă și pe cale scrisă. Adesea, literatura de masă are rolul de rezervor în care cele două grupe de texte fac schimb de valori culturale (are loc, bineînțeles, și un schimb direct). În secolul al XX-lea, dezvoltarea mijloacelor de informare în masă și complexitatea destinelor conștiinței populare determină anumite relații între cele două grupe, făcînd posibilă apariția unor fenomene noi, care nu constituie însă obiectul lucrării de față [7].

Literatura de masă trebuie să posede două trăsături caracteristice contradictorii. În primul rînd, ea trebuie să constituie acea parte a literaturii, mult mai răspîndită din punct de vedere cantitativ. Analizînd opozițiile : „mai răspîndită — mai puțin răspîndită", „mai citită — mai puțin citită", „mai cunoscută — mai puțin cunoscută", trăsăturile caracteristice ale literaturii de masă devin mult mai distincte. Așadar, literatura de masă va fi receptată de o anumită colectivitate ca un

[7] Vezi Antonina Klosowska, *Kultura masowa. Krytika i obrona*, Warszawa, PWN, 1964.

fenomen cultural de o reală valoare, care îndeplinește toate calitățile necesare realizării funcției estetice. În al doilea rînd, însă, în societate acționează norme și idei conform cărora această literatură nu numai că ar trebui să fie considerată inferioară, „proastă", „vulgară", „învechită" (iar după alte criterii : eliminată, „repudiată", apocrifă), dar ar trebui chiar să se facă abstracție de ea, ca și cînd nici nu ar exista.

Uneori, însăși excluderea determină creșterea interesului pentru un text. De pildă, în timpul lui Pușkin, cititorul avea, într-un fel, de-a face cu două ierarhii de valori poetice : una din ele (cea oficială) se va extinde asupra literaturii tipărite, iar cealaltă asupra „operelor repudiate" care circulă în manuscris :

Ia spreatal potaennu *Dragunskogo soldata*
Safiannuiu tetrad. *Ia darom polucil.*
Sei svitok dragoțennii, *Ti, kajetsea, v somnenii...*
Vekami sberejonnii *Ne trudno otgadat :*
Ot cilena russkih sil, *Tak, eto socineniia*
Dvoiurodnogo brata, *Prezrevșie peceat...* [8]

Relația dintre aceste două grupe putea fi stabilită pe cele mai diferite căi. Așadar, literatura de masă poate copia literatura „înaltă", creînd o variantă simplificată, într-un limbaj mai rudimentar. Tendința imitării picturii „înalte" în stil baroc este evidentă în anumite ilustrații lituaniene. Iar poemul „de masă", aparținînd romantismului rus de la începutul anilor '20 ai sec. al XIX-lea, canonizează normele poemelor pușkiene „sudice", transformîndu-le în tipare.

Este posibilă și o altă relație, la baza căreia nu stă tendința apropierii de literatura „înaltă", ci înfruntarea ei, dar în limitele unor norme structurale stabilite, preluate de la același gen de literatură „(înaltă"). În

[8] A. S. Pușkin, *Polnoe sobranie socinenii*, t. I, p. 99. [La loc ferit am pus / Caietu-acela tainic / Cu scoarțe învelite-n saftian. / De mînă scris, comoară fără preț, / Și ocrotit de veacuri, / În dar mi-a fost lăsat / De vărul meu oștean / Al armiei rusești, dragon. / Te îndoiești, se pare... / Dar nu-i greu de ghicit : / Sînt scrierile care / Disprețuiesc tiparul.]

acest caz, apar parodii de tipul *Slujbă circiumii* (sec. al XVII-lea), sau de tipul poemelor eroicomice (sec. al XVIII-lea. Şi în acest caz, literatura de masă se consideră a fi imaginea răsturnată a literaturii „înalte", cu un sistem axiologic convertit [9].

Aşa apar normele literaturii „repudiate", apar tiparele şi clasicii acestei literaturi. În literatura rusă din sec. al XVIII-lea şi începutul sec. al XIX-lea, dacă normele poeziei „înalte" ofereau locul preferat „cîntăreţului sublim", bardului, biciuitorului viciilor omeneşti, loc care îi avea ca pretendenţi pe Derjavin sau Kapnist, pe Gnedici sau Rîleev, astăzi, noi analizăm un fel de alter ego, rod al aceleiaşi poziţii (aşa cum în Evul mediu, într-o ierarhie neoficială, sfîntul îşi avea un alter ego în persoana nebunului) ; figură sublimă şi, în acelaşi timp, anecdotică. Poet şi beţiv, autor de ode înălţătoare şi satire, pe de o parte, iar, pe de altă parte, cîntăreţ al circiumilor, a cărui biografie devenea anecdotică încă în timpul vieţii, prin comportarea sa preamărind sau ironizînd normele poeziei înalte. Nu este întîmplător faptul că locul nu era niciodată vacant : era ocupat cînd de Barkov sau Kostrov, cînd de Milonov. Este suficient să comparăm însemnările lui Puşkin despre aceşti trei literaţi, ca să ne convingem că avem de-a face cu stilizarea uneia şi aceleiaşi biografii. Se creează o legendă biografică, ce determină modul de receptare a faptelor acestor poeţi sau poate chiar şi comportamentul „eroilor" legendei.

(XVI)

„La Gnedici vine odată satiricul Milonov, beat ca de obicei, nepieptănat şi cu hainele rupte. Gnedici s-a apucat să-l dojenească. Milonov, emoţionat, începe să plîngă şi, arătînd spre cer, zice : «Acolo, numai acolo voi primi răsplată pentru toate suferinţele mele...» — «Frăţioare,

[9] Vezi I. M. Lotman, B. A. Uspenski, *O semioticeskom mehanizme kulturi*, „Trudî po znakovîm sistemam", t. 5, Tartu, 1971.

uită-te în oglindă — îi replică Gnedici — crezi oare că-ți vor da drumul acolo ?»"

(XXI)

Heraskov îl stima foarte mult pe Kostrov, considerîndu-l mult mai talentat decît el, fapt care făcea cinste și sufletului și gusturilor sale. O vreme, Kostrov a locuit la Heraskov care, însă, nu-i permitea să bea. Asta îl cam deranja pe Kostrov. Odată a dispărut de acasă. S-au pornit să-l caute prin toată Moscova, dar nu l-au găsit. Pe neașteptate, Heraskov primește o scrisoare expediată tocmai din Kazan. Kostrov îi mulțumea pentru bunătatea sa, dar — scria poetul — pentru mine, libertatea este mai scumpă ca orice... Cu ocazia unor zile festive Kostrov era căutat prin tot orașul pentru a compune versuri și, de obicei, îl găseau în cîrciumă sau acasă la un paracliser, mare bețivan, de care îl lega o strînsă prietenie...

(XLVII)

Sumarokov îl stima foarte mult pe Barkov ca om erudit și critic incisiv, căruia întotdeauna îi solicita părerea despre scrierile sale. Într-o zi, Barkov îi face o vizită lui S(umarokov) și-i spune : „Sumarokov e un om mare ! Sumarokov este primul poet rus ! Flatat, Sumarokov poruncește imediat să i se aducă votcă, iar Barkov asta și vroia. A băut pînă s-a îmbătat. La plecare, îi spune lui Sumarokov : „Aleksandr Petrovici, te-am mințit : primul poet sînt eu, al doilea e Lomonosov, iar tu ești doar al treilea". Sumarokov numai că nu l-a tăiat în bucăți (A. S. Pușkin, *Polnoe sobranie socinenii*, t. XII, pp. 159—170. Vezi, de asemenea, fragmentul *Barkov zasporil odnajdî s Sumarokovîm).*

Nu este greu de observat că, în toate aceste însemnări, care păstrează caracteristicile specifice legendei orale, portretul poetului „de sus" (Sumarokov — Heraskov — Gnedici) este unic, el fiind contrapus antipodului

său (Barkov — Kostrov — Milonov). Iar poetul „de jos" are toate trăsăturile fratelui mai mic, ca erou de basm : în ciuda situației sale de personaj disprețuit, el e mai bun decît „antipodul" său de rang superior și iese învingător (cu excepția episodului care îl privește pe Milonov, unde rolul glumețului incisiv îl are Gnedici, iar rolul personajului patetic i se atribuie lui Milonov).

Ca și în eposul nuvelistic, victoria se datorește cuvîntului de spirit, incisiv, eroul „de jos" fiind mai liber în modul său de comportare. Nu este întîmplător faptul că apropierea de cultura „de jos" (vezi rolul culiselor teatrului, al țiganilor, al boemei artistice, rolul satului ca loc de „manifestare a libertății" cu evadarea în „sînul naturii" : moșia sau vila de la țară ca refugiu pentru moșierul-orășean și pentru funcționarul-orășean) e privită ca o eliberare de sub imperiul unor interdicții, ca o mutație în sfera unui comportament mult mai liber. Întrucît cultura „înaltă" se autodefinește ca domeniu al unei organizări maxime, cultura „de jos" este privită ca sferă a libertății, ca domeniu cu minimum de convenienție, cadru optim de manifestare a sincerității, a naturaleței, devenind un fenomen de mare atracție (compară, de pildă, cîntecul țigănesc cu muzica din opera *Cadavrul viu*, după piesa cu același titlu de L. N. Tolstoi).

Uneori, însă, datorită faptului că principiile de organizare a literaturii „de jos", constituie norme care, într-o etapă istorică anterioară, erau specifice literaturii „înalte", sînt posibile unele paradoxuri, de ordin istoric, foarte curioase. Astfel, între anii 1830—1840, literatura „de jos" era reprezentată de romantism, adică de acel sistem care, în principiu, avea o atitudine negativă față de literatura de masă, orientîndu-se spre excepțional și «genial». În aceeași perioadă, literatura „de vîrf" era reprezentată de școala naturală (în sens mai larg, de școala lui Gogol), cu orientarea ei spre „beletristică" și spre caracterul de masă al literaturii. Literatura „de vîrf" în mod deliberat își alegea ca model acele genuri, considerate ca aparținînd literaturii „de jos" (vezi afirmația lui Belinski, conform căreia defectul literaturii ruse constă în faptul că, deși dispune de scriitori geniali, nu are beletristică, literații de seamă, dintre toate genu-

rile, alegînd mai ales reportajul), iar literatura „de jos" cultiva modelul literaturii „de vîrf" (compară, de pildă, comportamentul ostentativ prozaic al lui Peciorin și emfaza lui Grușnițki).

Mecanismul procesului literar viu presupune existența celor două tendințe și, totodată, confruntarea lor. Victoria uneia dintre ele ar însemna stagnarea literaturii ca întreg. Am insistat mai mult asupra corelației „sus" — „jos" în literatură nu pentru că ar fi unica sau cea mai importantă opoziție binară a mecanismului intern de organizare a literaturii. Nu este mai puțin importantă nici opoziția „propriu — străin" : sistemul „propriu" de organizare sincronică a culturii este influențat nu numai de realitate, dar și de alte culturi. În acest caz, este posibilă pătrunderea unor texte separate (cultura străină, în acest stadiu de contact, este receptată ca fenomen haotic, neavînd un sistem *propriu* de organizare) și preluarea sistemului unor texte străine ; acest sistem însă, se construiește în sînul culturii proprii pe baza principiului asemănării sau contrapunerii (de exemplu *Cîntare lumii anapoda* *, în care viața „de peste mări" nu este altceva decît satirizarea modului de viață rusesc, oglindit invers, „anapoda" ; critica aspră la adresa Occidentului, atît de frecventă la mulți publiciști din Rusia veacului al XIX-lea, este legată, într-o măsură considerabilă, de faptul că contactului cu modul de viață real din Occidentul burghez i-a premers construirea unei utopii despre „o lume anapoda". În sfîrșit, ajungem și la stadiul interacțiunii cu sistemul culturii străine, sistem elaborat chiar în cadrul acestei culturi. Dar, întrucît literatura, după cum am văzut, nu este, în principiu, un fenomen unilateral, zestrea culturii pe care o receptăm ne oferă cele mai diverse posibilități de alegere.

Așadar, în acest caz, avem de-a face nu cu o sumă imuabilă de texte, aranjate în rafturile unei biblioteci, ci cu conflicte, cu o tensiune, cu un „joc" al diverselor forțe organizatoare.

---

* Este vorba de poezia lui A. P. Sumarokov, *Hor ko prevratnomu svetu*, scrisă în anul 1763.

Ne-am fi putut referi și la acea tensiune internă care se creează în literatura modernă prin existența concomitentă a versului și prozei, elemente ce se resping sau se atrag în cele mai diverse forme. Dar operația respectivă a fost întreprinsă în repetate rînduri. Inventarierea exhaustivă a opozițiilor specifice literaturii ca *mecanism unitar* constituie o problemă ce urmează să fie rezolvată în viitor. Rezolvarea ei, însă, este deja posibilă; mai mult decît atît, este vorba de o sarcină extrem de actuală: fără rezolvarea acestei probleme nu este posibilă cercetarea comparativă tipologică a literaturilor și nici elaborarea istoriei literaturii universale. Rezolvarea acestei sarcini, însă, nu constituie scopul lucrării noastre, care și-a propus un obiectiv mult mai modest. Am dorit să arătăm că literatura, ca unitate dinamică, nu poate fi descrisă în limitele unui sistem unic, oricare ar fi acel sistem. Literatura există ca serie de sisteme și fiecare sistem organizează numai o anumită sferă, tinzînd, totodată, să-și extindă domeniul cît mai mult. În „viața" unei anumite etape istorice a literaturii, lupta dintre tendințe opuse constituie tocmai baza care face posibilă exprimarea în literatură a intereselor unor forțe sociale diferite, a unor concepții morale, politice sau filozofice, specifice epocii respective.

În cazul unui nou moment istoric, caracterul modelator activ al literaturii se manifestă, în special, în faptul că literatura își creează trecutul, alegînd, din multitudinea de elemente, unul singur, pe care îl canonizează (așa cum Renașterea, de pildă, a ales o antichitate simplificată). Acest proces se realizează mai ușor prin faptul că fiecare dintre tendințele contrarii, dintre orientările polemice, își afirmă universalitatea. În procesul unei astfel de canonizări textele înseși se transformă: dacă ieri, ele constituiau în literatură doar o parte a unui ansamblu, doar un element al unui mecanism, astăzi, ele devin singurele elemente care reprezintă epoca.

Apare însă o nouă etapă în istoria culturii, iar generațiile viitoare de oameni de știință consideră că au descoperit o nouă fațetă a unor texte cercetate mai demult, mirîndu-se de miopia predecesorilor, fără să se gîndească

la ce vor spune despre ei înșiși teoreticienii și istoricii literaturii care le vor urma. Or, această uimitoare capacitate a textelor literare de a oferi material pentru noi și noi descoperiri ar fi trebuit să suscite interesul, întrucît tocmai aici se manifestă o serie de caracteristici esențiale ale organizării literaturii ca mecanism sincronic.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

VEACESLAV V. IVANOV

RITMUL, SPAȚIUL ȘI TIMPUL ÎN LITERATURĂ ȘI ARTĂ

CATEGORIA DE TIMP ÎN ARTA ȘI CULTURA SECOLULUI AL XX-LEA

ÎN ARTICOLUL DE FAȚĂ, trăsăturile categoriei timpului, esențiale pentru arta secolului al XX-lea, sînt confruntate cu modul de abordare a categoriei respective în științele moderne în scopul relevării elementelor specifice sau similitudinilor cu tradițiile culturale mai vechi. În secolul al XX-lea, problema timpului ocupă un loc important nu numai în științele naturii, ale căror rezultate intră și în sfera preocupărilor filozofilor, dar și în științele umaniste. În acest caz, se poate identifica o anumită similitudine în abordarea timpului în știința și arta secolului al XX-lea, unde timpul capătă o însemnătate deosebită atît ca temă, cît și ca principiu de construcție a operei, precum și ca o categorie în afara căreia întruparea ideii artistice nu este posibilă.

TIMPUL MITOLOGIC ȘI TIMPUL ÎN CULTURA CONTEMPORANĂ

Deosebirea dintre civilizațiile contemporane evoluate, unde trecutul universului, al Pămîntului, al materiei vii (biosfera) sau al activității intelectului (noosfera) este cercetat cu metode științifice, și culturile primitive sau arhaice, constă în faptul că, în acestea din urmă, trecutul este gîndit, de regulă, ca o repetare a cîtorva cicluri, deosebite din punct de vedere calitativ, sau este raportat la un anumit timp mitologic special în care au loc evenimente nu numai din sfera mitului, dar și din cea a eposului. Astfel de culturi arhaice, cum sînt, de

exemplu, cele din Australia şi străvechea cultură chineză, se caracterizează prin prezenţa a numai două tipuri ale categoriei timpului : timpul ciclic ritual (în China veche, precum şi la multe alte popoare, de pildă la indienii pueblo, timpul era reglementat prin parcurgerea periodică a celor patru tărîmuri ale împărăţiei — ale universului — de către un împărat ritual) şi timpul mitologic (în absenţa unui timp istoric real). Timpul mitologic poate fi ciclic, aşa cum se întîmplă în toate miturile despre zeii legaţi de anotimpuri. Reîntruchiparea ciclică exculde evoluţia în timp. Nici în vechea Indie categoria timpului istoric nu era esenţială pentru cultură : cronologia şi cronografia timp îndelungat practic n-au existat. Lipsa de interes faţă de desfăşurarea în timp este evidentă în lingvistică, domeniu al vechii ştiinţe indiene care a cunoscut o deosebită dezvoltare. Iată de ce vechea gramatică indiană a lui Panini, cu abordarea ei pur sincronică a limbii, şi vechea filozofie indiană a limbii, preocupate de astfel de unităţi atemporale ale limbii, ca sphota (echivalentul fonemului din ştiinţa secolului al XX-lea), se apropie foarte mult de lingvistica primei jumătăţi a veacului nostru, cînd cercetarea diacronică a limbii, predominată în secolul al XIX-lea, a fost înlocuită cu descrierea sincronică şi analiza pancronică a limbii (făcîndu-se abstracţie de timp). În acest caz, ca şi în multe altele ce vor fi analizate mai jos, confruntarea concepţiilor arhaice despre timp cu cele contemporane permite stabilirea nu numai a deosebirilor dintre ele, ci şi a asemănărilor, care se manifestă prin respingerea punctului de vedere pur evoluţionist, dominant în secolul al XIX-lea. După V. N. Toporov [1], aceeaşi

[1] V. N. Toporov. *O nekotorîh analoghiiah k problemam i metodam sovremennogo iazîkoznaniia v trudah drevneindiiskih grammatikov,* în *Kratkie soobşceniia Instituta naradov Azii,* t. LVII. Moscova, Izdatelstvo vostocinoi literaturi, 1961 ; V. V. Ivanov şi V. N. Toporov, *Sanskrit,* Moscova, Izdatelstvo vostocinoi literaturi, 1960. Cu puţin timp în urmă, despre concepţiile din India (şi din alte ţări), privind problema timpului, a scris şi G. S. Pomeranţ : *Rol masştaba vremeni i prostranstva v modelirovanii istoriceskogo proţessa. Tezisî doklada* (Institut istorii AN SSSR), Moscova, 1968 (volum multiplicat la xerox).

indiferență față de evoluția în timp s-a făcut simțită nu numai în știința veche indiană și în caracterul atemporal al principalei limbi a tradiției culturale indiene (sanscrita clasică), dar și în arta indiană : în structura „cinematografică" a pieselor teatrului vechi indian (asemănător, din acest punct de vedere, cu teatrul clasic chinez), cu deplasări bruște în timp ; în tradiția baletului indian (conservată pînă în epoca modernă și reflectată, poate, și în sistemele de dans ale unor popoare legate din punct de vedere istoric de India, cum sînt țiganii), unde, spre deosebire de dansul european, una și aceeași poză se menține un anumit timp, după care acest „cadru" fix este înlocuit cu altul. Nu întîmplător, în vechea Indie, sculptura este foarte strîns legată de dans, iar clasificarea gesturilor, de pildă, și a pozelor, existentă în lucrările indiene despre sculptură, poate fi cu succes folosită și pentru dans. Transpunerea acestei tehnici în baletul european, realizată în ultimii ani în montările lui Bejart, care a studiat în mod special sistemul indian de dans, poate fi comparată cu introducerea punctului de vedere sincronic al lui Panini în lingvistica europeană.

Prin analiza lingvistică a istoriei termenilor respectivi, de exemplu a termenului de „veșnicie" [2], se poate demonstra că reprezentările despre timpul ciclic în mitologia greacă (reprezentări indoeuropene din punct de vedere genetic) sînt uimitor de asemănătoare cu cele vechi indiene. La Tucidide istoria este concepută în afara cronologiei [3]. Treptat, însă, filozofia greacă a depășit concepția mitologică a timpului ciclic [4] și a elaborat teoria privind mișcarea și dezvoltarea în timp, care a constituit baza cercetării problemei respective în știința europeană de mai tîrziu, ducînd în final la crearea teoriei relativității.

---

[2] E. Benveniste, *Expression indoeuropeenne de l'éternité*, „Bulletin de la Société de linguistique de Paris", 1937, vol. 38, fasc. 1.

[3] I. Meyerson, *Le temps, la memoire, l'histoire*, în „Journal de Psychologie", 1956, numéro spécial „La construction du temps humain", p. 340.

[4] Vezi analiza acestui proces în vol. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 2. Teil., Berlin, 1925, pp. 161—173.

Reîntoarcerea la concepția mitologică privind categoria de timp „protoistoric" se poate observa în ipostazele cosmogonice contemporane după care universul s-ar fi format printr-o „explozie" a substanței superdense, concentrată într-un „atom" [5]. Așa cum susține Einstein, „în condițiile unei mari densități a cîmpului, substanțele egalizării cîmpului și chiar variabilele componente trebuie să-și piardă sensul". [6]

De noua înțelegere a timpului în teoria relativității etnologii și lingviștii apropie și concepția din mitologia și din limbile multor popoare care s-au aflat în afara principalelor civilizații ale Lumii Vechi. [7]

Cu mult timp înainte ca matematicianul contemporan să ajungă la concluzia conform căreia „Dumnezeu ar fi trebuit să poată să se nască și să moară dacă ar fi fost limitat la lumea noastră" [8], ideea fusese deja exprimată în unele religii arhaice prin simbolul zeului fertilității care moare (sau dispare) și renaște.

Ideea dezvoltării ciclice sau chiar a existenței cîtorva „perioade ale universului", diferite din punct de vedere calitativ, identificată într-o formă asemănătoare și în tradițiile mitologice ale antichității, este clar exprimată în filozofia europeană a istoriei din a doua jumătate a

---

[5] Într-o discuție care a avut loc cu autorul la 1 ianuarie 1957, privind această ipoteză, L. D. Landau a confirmat ideea potrivit căreia pînă la această „explozie" nu poate fi vorba, în realitate, despre timp în accepția fizică obișnuită. În legătură cu această problemă, vezi aprecierile despre Anaxagoras și teoria extinderii universului: I. D. Rojanski, *Problema dvijenia i razvitia v ucenii Anaksagora*, în „Uspehi fiziceskih nauk", 1968 t. 98, seria 2, p. 350.

[6] A. Einstein, *Susținost teorii otnositelnosti*, Moscova, Inostrannaia literaura, 1955, p. 115.

[7] Vezi lucrarea lui V. I. Bogoraz (Tan), *Einstein i relighia. Primenenie prințipa otnositelnosti k issledovaniiu relighioznih iavlenii*, Seria 1, Moscova — Petrograd, izdatelstvo L. D. Frenkel, 1923. Vezi, de asemenea, o raportare similară la teoria relativității în legătură cu problema absenței categoriei timpului în limba gopi, în articolele lui B. Worph (în *Novoe v lingvistike*, t. I, Moscova, 1960).

[8] E. T. Whittaker, *The Beginning and End of the World*, London, 1943, p. 40.

secolului al XIX-lea și din secolul al XX-lea. În esență, avem de-a face cu aceleași idei, concretizate în imaginile mitologice ale „perioadelor universului" sau ale „vîrstelor", comune culturilor antice din Lumea Veche și din Lumea Nouă : Grecia antică, China antică, maya.

Uimitoarea asemănare a elementelor mitologice, manifestată în identitatea numărului lor (patru sau cinci „epoci ale universului"), în identitatea corelării lor cu „elementele" primare (apa, focul, aerul ș.a.), cu metalele sau cu titanii și spiridușii (la maya, în China antică), își poate găsi, probabil, explicația în tipologia structurilor sociale. În toate societățile, unde apăreau asemenea concepții mitologice, existau sisteme ierarhice ale rangurilor sociale (de obicei, patru inferioare și al cincilea, cel mai important, rangul împărătesc), în care fiecăruia îi corespundeau anumite simboluri de clasificare (în speță, unul dintre cele patru elemente principale ale naturii). Aceeași structură a fost proiectată și asupra succesiunii perioadelor universului, fiecare dintre ele fiind corelată cu unul din aceste simboluri de clasificare. Astfel, teoria celor patru epoci ale lumii, corelate cu cele 4 elemente primare (ca și epocile de guvernare a celor patru stăpînitori), în China antică poate fi legată de funcția cifrei 4 în viața socială (patru caste sau ranguri sociale)[9], în mitologie (patru părți ale lumii mitologice cu zeitățile și simbolurile respective, printre care putem identifica culorile, anotimpurile ș.a.), în ritual (unde pătratul are rolul esențial). Deosebit de semnificativ este faptul că în cultul familial al strămoșilor sînt venerați numai strămoșii care fac parte din patru generații mai vechi (în comparație cu generația șefului cultului). Numai ei „au dreptul să ocupe un loc în Templul casei. Aici ei sînt reprezentați prin tăbliță care se păstrează în capele orînduite conform celor 4 părți ale

[9] M. V. Kriukov, *Soțialnaia differențiația v drevnem Kitae*, în vol. *Razlojenie rodovogo stroia i formirovanie klassovogo obșcestva*, Moscova, izdatelstvo Nauka, 1968 (vezi, de asemenea, comparația cu maya și Grecia antică). Datele reproduse mai jos după M. Granet despre ritualul chinezesc, care confirmă ideea lui M. V. Kriukov, nu sînt folosite în lucrările sale.

lumii, alcătuind un pătrat."[10] După moartea şefului cultului, plăcuţa cu numele strămoşului era scoasă (ceea ce însemna că era ştearsă din „memoria operativă" a colectivităţii, memorie al cărei volum era determinat de cifra 4), iar numele strămoşului putea fi dat unui copil. Numele de familie dezvăluie o anumită „virtute" capabilă să se înfăţişeze în 4 moduri specifice ; aceasta corespunde unei serii de patru nume, după care se deosebesc patru generaţii succesive.[11] Particularităţile cultului familiei pot fi corelate direct cu fenomenul scăderii succesive a rangului social (începînd cu cel superior) de la părinte la fiu, în decursul a patru generaţii (fenomenul este identificat în China Cijou).

Acestei structuri ierarhice verticale a societăţii antice chineze din epoca Cijou îi corespund reprezentările privind structura cvadripartită a spaţiului, al cărui centru este reşedinţa împăratului ritual, precum şi reprezentarea privind structura cvadripartită a timpului, al cărui centru este reşedinţa împăratului în templul împărătesc. După părerea lui Granet, reglementarea ierarhică a spaţiului şi timpului a înlocuit reprezentarea — care mai persistă în mituri — bazată pe ideile opoziţiei duale[12] (de tipul categoriilor *in* şi *ian* în teoria numerelor din China antică). Fenomenul este identic în concepţiile dominante din Grecia antică privind cele cinci epoci ale lumii, care se reduc, în ultimă instanţă, la opoziţii duale mai vechi, reflectînd o structură socială.[13]

Atît în structura socială, cît şi în reflectarea ei în reprezentările despre timp, sistemele ierarhice mai complexe (constituite din patru sau cinci părţi) au la origine opoziţii binare mai simple.

---

[10] M. Granet, *La pensée chinoise*, Paris, 1934, p. 111. Granet, în capitolul consacrat categoriilor timpului şi spaţiului în gîndirea din China antică a scos în evidenţă numărul 4 prin cursive.

[11] *Ibidem*, p. 157.

[12] *Ibidem*, p. 104.

[13] J. P. Vernant : 1) *Genèse et structure dans le mythe hésiodique des races*, în *Entretiens sur les notions de genèse et de structure*, Paris, 1965 ; 2) *Le mithe hésiodique des races*, în „Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes", 1966, vol. 40, fasc. 2.

Numărul rangurilor sociale în societățile cu structură ierarhică, cum este China perioadei Cijou, corespunde numărului claselor unite prin legături matrimoniale din sistemele mai vechi cu structură dual-exogamă, ca cel din China epocii In, avînd corespondente tipologice într-o serie de societăți australiene [14]; sistemele rangurilor sociale pot fi considerate rezultatul introducerii unor relații ierarhice în structurile mai vechi, de tipul jumătăților australiene, care se împart, la rîndul lor, în alte jumătăți. În astfel de societăți australiene, clasele matrimoniale (și locale), care determină organizarea socială, sînt fixate în mituri și ritualuri ce reflectă călătoriile strămoșilor mitologici (totemici). Dacă în societatea de acest tip, structurată pe principiul dual, patru clase matrimoniale (alcătuind perechi după generație sau vîrstă) sînt împărțite în cîte două jumătăți exogame (în interiorul cărora căsătoriile erau interzise), în acest caz legăturile matrimoniale (și alte legături de ordin social) între membrii colectivității sînt în întregime condiționate de sistemul claselor respective.

Metodele etnologiei moderne permit stabilirea exactă a diferențelor dintre aceste structuri arhaice (strict determinate din punct de vedere social și reglementate numai cu ajutorul unor reguli raportate la timpul mitologic) și structurile mai evoluate, unde chiar în normele de funcționare a societății sînt incluse referiri la istoria acesteia. Așa sînt sistemele de tipul omaha-krou, unde se interzice căsătoria cu o femeie ce aparține unui grup din cadrul căruia unul dintre strămoși și-a luat cîndva soție. Iată de ce în structurile de acest tip numărul claselor matrimoniale (fratriile) va depăși întotdeauna cifra patru (spre deosebire de structurile arhaice de tip australian sau chinez din epoca In). Fundamentală pentru structurile de tipul omaha-krou este acumularea datelor statistice privind căsătoriile, întrucît de fiecare dată se alege un partener, aparținînd clasei ce are dreptul să intre în relații matrimoniale și care deține (în

[14] M. V. Kriukov, *Formî soțialnoi organizații drevnih kitaițev*, Moscova, *Izdatelstvo* Nauka, 1967, pp. 141—146.

sensul strict statistic al cuvîntului) cea mai mare cantitate de informaţie (numele partenerului, prin urmare, nu este prezent printre mărturiile păstrate în memorie privind legăturile matrimoniale care să fi avut loc între clasele cu acest drept). În cazul respectiv, posibilităţile se dovedesc extrem de variate, spre deosebire de sistemele foarte stricte de tip arhaic; aşa cum s-a demonstrat nu demult cu ajutorul calculatoarelor cu program, bazate pe ideile lui Lévi-Strauss, în sistemele de tipul omaha-krou, la 30 de clanuri şi 2 interdicţii, sînt posibile 297 423 855 de tipuri de căsătorii [15]. În esenţă, problema se pune în mod asemănător şi în ceea ce priveşte deosebirea dintre tradiţia folclorică, bazată iniţial pe subiecte mitologice, transmise din generaţie în generaţie cu ajutorul unor formule rituale invariabile, şi literatura contemporană, unde principiul de bază devine căutarea procedeelor şi temelor cu cea mai mică frecvenţă din punct de vedere statistic. Consideraţii asemănătoare se pot face şi în legătură cu alte domenii ale culturii, unde acumularea de informaţii privind experienţa trecutului şi căutarea unor căi noi constituie o problemă esenţială. Însăşi noţiunea de dezvoltare (deplasarea în timp), aici, ca şi în alte cazuri, nu poate fi separată de acumularea şi prelucrarea informaţiei despre trecut (în scopul introducerii corectivelor necesare în modul de comportament). Funcţia socială a cercetărilor istorice constă în acumularea de date despre anumite orientări aplicate deja, dar care s-au dovedit nefondate, pentru a le putea ulterior evita. Înlocuirea istoriei reale cu o mitologie ce se creează sub ochii noştri poate sluji exclusiv unei stagnări artificiale a dezvoltării: mitologizarea artificială a trecutului, crearea de mituri în locul realităţii istorice constituie, în civilizaţiile evoluate, o dovadă de regres social, care privează societatea de istoria ei reală.

Culturile de tip vest-european ar putea fi modelate prin intermediul unui automat care dispune de o me-

[15] C. Lévi-Strauss, *Vingt ans après*, în „Les temps modernes", 1967, septembre, Nr. 256, p. 400. Vezi, de asemenea, C. Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, ediţia a II-a, Paris, 1968.

morie implementată, care își realizează comportamentul prin înlăturarea posibilităților deja folosite. Acest tip de cultură este principial nou. Lévi-Strauss a formulat ideea „paradoxului neolitic", conform căreia, cu toate că încă din neolitic au existat premise pentru știința contemporană, totuși ea a fost creată cu multe milenii mai tîrziu, în decursul cărora însă nu se poate vorbi de o dezvoltare a posibilităților intelectuale ale omului.[16] Acest paradox este legat, probabil, de caracterul organizării sociale arhaice, care presupune o orientare spre ritual și trecut mitologic.

La începuturile ei, cultura umană era orientată exclusiv spre trecut. Sub o altă formă, această trăsătură general-umană s-a păstrat pînă în zilele noastre. Lévi-Strauss compară cultura actuală (admirația pentru muzee, locuri memoriale, arhive, unde se păstrează documente din vremuri străvechi), cu orientarea spre trecut a băștinașilor din Australia, care venerează *ciringhi* — obiecte sacrale ce întruchipează trecutul neamului. Lévi-Strauss nu este de acord cu punctul de vedere conform căruia între gîndirea sălbaticului și cea a omului modern există o prăpastie de netrecut. Demonstrînd contrariul, Lévi-Strauss atrage atenția asupra prezenței unor fenomene similare în cultura primitivă și în civilizația modernă. Omul de știință contemporan care, prin tradiție, își începe o monografie cu un capitol unde expune istoria problemei respective și care își împestrițează paginile cărții cu trimiteri la predecesori, în esență, urmează cu fidelitate obiceiul asemănător cu străvechea venerare rituală a strămoșilor.

Dificultățile eliberării de tradiția mitologică (sau mitologico-poetică), la baza căreia a stat concepția dezvoltării ciclice în timp a universului, sînt evidente la Hlebnikov, unul dintre cei mai mari poeți ruși de la începutul secolului nostru, înzestrat cu un deosebit dar poetic, care

---

[16] C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, 1962, p. 34; pentru problemele analizate sînt esențiale ideile lui Lévi-Strauss privind creșterea entropiei în decursul istoriei omenirii: C. Lévi-Strauss 1) *Tristes tropiques*, Paris, 1955, p. 374; 2) *Elogio dell' antropologia*, în „Aut aut", 1965, Nr. 88 (despre cele două tipuri de timp în istorie).

a intuit în același timp și căile de dezvoltare a științei veacului său. Susținînd necesitatea respingerii concepțiilor despre timp care au precedat știința [17], el încearcă să construiască semne cifrice (legi ale numerelor) care definesc structura timpului istoric ca o rețea de repetări ciclice [18]. Elementul nou din concepția lui Hlebnikov constă în situarea pe primul plan a numerelor (nu a cuvintelor). Bazîndu-se pe date și cronologie, el a încercat să ne ofere, pe baza cifrelor, o analiză a evenimentelor contemporaneității și a trecutului (în ceea ce privește epocile foarte vechi, însă, tradiționalismul și inexactitatea cronologică au scăzut valoarea calculelor). Hlebnikov considera rezultatele investigațiilor sale ca fiind pur empirice, iar în cazul neconcordanței dintre previziunile sale și evenimentele ce au avut loc, ajunge la concluzia că „drumul ales de el inițial este greșit și nu sfătuiește pe nimeni să-l urmeze" [19]. Dar elementul principal, unde el se apropia de concepțiile mitologice, îl constituie transformarea raporturilor numerice într-o magie a cifrelor. Însuși Hlebnikov înțelegea că ceea ce el considera a fi „legea fundamentală a timpului și anume, că, în timp, ar avea loc o mutație negativă peste 3^n zile

[17] V. Hlebnikov, *Sobranie proizvedenii v 5 tomah*, t IV, Leningrad, Izdatelstvo pisatelei v Leningrade, 1930, pp. 312—313.

[18] În timpul vieții poetului, lucrările despre legile respective au fost publicate parțial : V. Hlebnikov : 1) *Ucitel i ucenik*, în *Sobranie proizvedenii v 5 tomah*, t. V, Leningrad, Izdatelstvo pisatelei v Leningrade, 1933 ; 2) *Novoe ucenie o voine*, Petrograd, 1914 (vezi, de asemenea, notele la ultima lucrare, care n-au fost incluse în textul tipărit : V. Hlebnikov, *Neizdannie proizvedeniia*, Moscova, 1940, pp. 373—375 (despre cea de-a patra dimensiune în științele moderne, vezi considerațiile notabile din aceeași lucrare) ; 3) *V mire țifr*, în „Voenmor" Baku, 1920, nr. 19, pp. 3—4 (în arhiva lui Vs. Ivanov se păstrează un exemplar al articolului cu corectura autorului). O nouă variantă a teoriei lui Hlebnikov apare chiar în anul morții autorului : V. Hlebnikov, *Doski sudbî*, fasc. 1—3, Moscova, 1922 ; *Vestnik Velemira Hlebnikova*, nr. 1—2, Moscova, 1922 (ediție litografiată). Mult mai tîrziu, o serie de calcule, împreună cu explicațiile de rigoare, au fost publicate în volumul amintit, *Neizdannie proizvedeniia* (pp. 376—379) ; altele au fost incluse în seria *Neizdannii Hlebnikov*, sub redacția lui A. E. Krucionih (1932—1935), și se păstrează în prezent în arhiva lui Vs. Ivanov.

[19] V. Hlebnikov, *Neizdannie proizvedeniia*, p. 377.

și una pozitivă peste 2^n zile“ [20], după propriile sale cuvinte, „nu este, în esență, decît un copac ce crește din sămînța «credinței superstițioase» în numere pare și impare“ [21]. În același spirit mitologic Hlebnikov formula următoarea lege : „3^n zile constituie divinitatea malefică a timpului, «roata morții», 2^n zile — divinitatea benefică a timpului“ [22].

În legătură cu cele spuse mai sus, el amintea și „vechea credință slavă în numere „pare și impare“ [23] ; este interesant de remarcat că aceleași categorii cu semnificația lor rituală, păstrată în superstiții și jocuri, apar și în versurile lui Hlebnikov („Vîntul aruncă numere impare și pare“) [24].

Opoziția veche slavă dintre numere pare și impare constituie doar unul din exemplele ce se întîlnesc în multe din vechile tradiții culturale privitoare la opozițiile binare, care alcătuiesc, de regulă, sisteme de clasificare, împărțind toate fenomenele în două categorii de însușiri opuse. [25] Hlebnikov vedea în asemenea opoziții binare, pe care el le ilustra cu binecunoscutul exemplu al dualismului persan (Ahriman și Ormuzd), manifestarea „dorinței de a vorbi despre timp“ [26]. Perspicacitatea intuiției lui Hlebnikov, care are la bază aprofundarea abordării mitologico-poetice a timpului, își găsește confirmarea în antropologia structurală contemporană. Conform concluziilor științei respective, reprezentarea timpului ca o categorie ce unifică dihotomiile mitologice

---

[20] V. Hlebnikov, *Sobranie proizvedenii v 5 tomah*, t. V, p 324.

[21] Se citează după manuscrisul *Neizdannîi Hlebnikov*, fasc. 26, „Truba Gul-Mullî. Osnovnoi zakon vremeni“, p. 4).

[22] *Ibidem*, p. 1.

[23] V. Hlebnikov, *Doski sudbî*, fasc. 1, p. 5.

[24] Poezia *Tocit dereviia i tiho teciot*, datată cu anul 1920 (vezi V. Hlebnikov, *Sobranie proizvedenii v 5 tomah*, t. III, Leningrad, Izdatelstvo pisatelei v Leningrade, 1931, p. 106 ; *ibidem*, t. II, 1930, p. 282 — *V migov neciot).* Trebuie să amintim, de asemenea, titlul ultimului volum de versuri al Annei Ahmatova.

[25] Despre tipologia acestei opoziții, în special în folclorul slav, vezi V. V. Ivanov, V. N. Toporov, *Slaveanskie iazikovie modeliruiușcie semioticeskie sistemî (Drevnii period)*, Moscova, izdatelstvo Nauka, 1965, pp. 85—91 și 216.

[26] V. Hlebnikov, *Doski sudbî*, fasc. 1, p. 4.

(ziua şi noaptea, viaţa şi moartea) se dovedeşte a fi foarte veche [27]. Această reprezentare a stat şi la baza teoriei pitagoreice a reîncarnării, care capătă aspectul unei scheme numerice a repetărilor ciclice, teorie foarte apropiată de ideile lui Hlebnikov [28]. Cele mai vechi reprezentări ale grecilor privind ciclurile temporale se dovedesc a fi la origine legate de concepţia privind dispunerea binară a tot ceea ce există, iar ecourile acestei concepţii pot fi identificate la pitagoreicieni şi la Heraclit [29], foarte apropiaţi, din punct de vedere tipologic, de gînditorii Chinei antice. În formularea de mai sus, legea lui Hlebnikov asupra numerelor este similară cu acea înţelegere a categoriei de număr par şi impar, în special a numerelor 2 şi 3, care presupune încadrarea tuturor fenomenelor în două categorii (*in* şi *ian*), fenomen specific şi pentru China antică, exprimat în teoria (mitologică la origine) a numerelor. Prezicerea evenimentelor, aşa cum decurge ea din legea lui Hlebnikov, este asemănătoare cu anumite ritualuri din China antică [30] privitoare la ghicit, în care poate fi identificată una dintre cele mai vechi aplicaţii ale clasificării numerelor pe baza principiului par-impar.

În cazul de faţă, este vorba mai degrabă de o reactualizare în gîndirea arhaizantă mitologico-poetică la Hlebnikov a arhetipului opoziţiilor de tipul par-impar, decît de o influenţă nemijlocită a reprezentărilor orientale des-

[27] E. Leach, *Two Essays Concerning the Symbolic Representation of Time* (vezi, de acelaşi autor, vol. *Rethinking Antropology*, London, 1961, pp. 126—127).

[28] M. F. Burnycat, *Time and Pythagorean Religion*, în „The Classical Quarterly", New Series, Oxford, 1962, November, vol. 12 (58), nr. 2, pp. 249—250.

[29] V. N. Toporov, *K istorii sveazei mifopoeticeskoi i naucinoi tradiţii: Geraklit*, în *To Honor Roman Jakobson*, vol. III, Haga—Paris, 1967, pp. 2047—2048; vezi, de asemenea, G. F. R. Lloyd, *Polarity and Analogy: Two types of Argumentation in Early Greek Thought*, Cambridge, 1966.

[30] H. Maspero, E. Balasz, *Histoire et institutions de la Chine ancienne (des origines au XII-me siècle apres J. C.)*, în „Annales du Musée Guimet" Paris, 1967, vol 73, p. 82; vezi, de asemenea, Miyazaki Ichisada, *Le développement de l'idée de divination en Chine*, în *Melanges de Sinologie offerts a Monsieur Paul Demiéville*, I, Paris, 1966, p. 175 (Bibliotheque de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises, vol. XX).

pre timp, cu toate că poetul a cunoscut teoria indiană despre perioadele universului (vechea categorie indiană *yuga* — „ciclu temporal"), citînd-o în studiile și tabelele sale cronologice.[31] Totodată, Hlebnikov însuși considera că ideea sa despre caracterul ciclic (periodic) al unui anumit tip de evenimente (războaie, decretarea de legi noi, apariția unor mari reformatori etc.) este o formă mai modernă a aceleiași idei care a stat la baza teoriei indiene a reîncarnării, interpretată în spiritul științelor contemporane : „Niciodată nu este vinovată roata nașterilor că auzul nu-i deosebește zgomotul și scrîșnetul metalic al spițelor. Se naște însă întrebarea : cum poate fi căutată o lege generală privind nașterea unor oameni asemănători, din moment ce militanții pentru una și aceeași cauză s-au născut în state diferite și aparțin unor popoare diferite ? Dar statul-fulger demult a unit întreaga omenire, împletind într-o singură coadă părul tuturor oamenilor. Ne putem imagina un observator de pe un astru apropiat care ar vedea destul de bine oamenii, dar nu ar distinge nici popoare, nici state." În acest dialog (care continuă, ca gen și tematică, vechiul dialog *Magistrul și discipolul),* Hlebnikov expune periodicitatea apariției unor personalități de același tip într-un limbaj metaforic, stilizat în maniera înțelepciunii orientale : „Iată nava timpului, care învîrte în jurul axei sale roata nașterilor, iar vechea spiță sclipește sub nume noi : Budha, Men-Țzî, Isus, Savonarola..." [32] Caracterul metaforic al limbajului folosit de Hlebnikov în acest dialog nu este doar o trăsătură formală. Într-una din însemnările sale, rămasă în ciornă, referitoare la anumite calcule în care demonstra caracterul periodic al războaielor, Hleb-

[31] „Era hindușilor Kali-Yuga" este amintită, în special, în articolul *Ritmî celovecestva* (păstrat în arhiva lui Vs. Ivanov) și în vol.. *Doski sudbi* (fasc. 1, p. 14 ; fasc. 2, pp. 20, 22).

[32] Citățm după manuscrisul *Neizdannii Hlebnikov,* fasc. 30. *Kolesa rojdenii. Razgovor).* Despre interesul față de concepția indiană privind reîncarnarea, manifestat nu numai în studiile lui Hlebnikov, ci și în versurile sale, vezi lucrarea : V. V. Ivanov, *Struktura stihotvoreniia Hlebnikova „Menea pronoseat na slonovih...",* în *Trudî po znakovîm sistemam,* t. III, Tartu, 1967, p. 163, nota 23 („Ucionîe zapiski Tartuskogo gos. universiteta", fasc. 198).

nikov şi-a intitulat tabelul respectiv cu următoarea frază : „Atunci se pot scrie astfel de versuri din război“ [33]. Această concepţie arhaizantă asupra numerelor a făcut posibilă abordarea de către Hlebnikov, în spirit poetic, şi nu ştiinţific [34], a tabelelor cu legităţi numerice, unde, de asemenea, se poate vorbi de un ecou al gîndirii mitologice-poetice. Nu întîmplător Hlebnikov consideră că această atitudine faţă de numere este artă : „Iată formele noii arte a atelelor numerice, unde artistul numerelor îşi concepe opera în mod liber, întrucît universul inspirat este orientat spre artist : artistul nu are nevoie nici de ţarcuri, nici de îngrădirile diferitelor ştiinţe : el nu este un copil. Propovăduind triunghiul liber a trei puncte (lumea, artistul şi numărul), artistul redă auzul sau glasul universului cu penelul cuprinzător al cifrelor, loveşte fără nici o îngrădire în spaţiul ştiinţei, fiind conştient că numărul slujeşte raţiunii, tot aşa cum cărbunele slujeşte pictorului, iar lutul sau gipsul — sculptorului, modelînd numărul cu cărbunele, îmbinînd în această artă cunoştinţe deja existente.“ [35]

Aşadar, Hlebnikov continuă (prin intermediul numerelor, şi nu al cuvintelor) tradiţia vechii arte sincretice (parţial a literaturii populare, apropiată încă de izvoarele ei mitologice), precum şi tradiţia magiei numerelor, rezolvînd problema timpului în spiritul concepţiei arhaice despre caracterul lui ciclic.

TIMPUL ŞI INFORMAŢIA

Orientarea spre trecut, prin ea însăşi, unifică culturile de toate tipurile. Importanţa rolului mărturiilor despre

[33] Manuscrisul fragmentului care începe cu această frază se păstrează în arhiva lui Vs. Ivanov.

[34] Referitor la versurile alcătuite din cifre, aparţinînd unor scriitori apropiaţi ca manieră de Hlebnikov (ca, de pildă, Maiakovski), vezi V. V. Ivanov, *Ritm poemi Maiakovskogo „Celovek“*, în *Poetics. Poetyka. Poetika*, vol. II, Warszawa, 1966, pp. 262, 272 (despre fragmentul 74).

[35] Se citează după manuscrisul *Neizdannii Hlebnikov* (fasc. 27, *Golova vselennoi. Vremea v prostranstve).*

trecut este subliniată în concepția lui G. Reichenbach, care interpretează într-o modalitate nouă una din cele mai importante concluzii ale fizicii moderne — stabilirea relației dintre direcția timpului și noțiunea din fizică ce desemnează creșterea entropiei. A doua lege a termodinamicii este interpretată, de regulă, ca o lege ce permite determinarea direcției timpului. Întrucît în teoria informației există expresia cantitate de informație, care numai printr-un semn se deosebește de entropie în termodinamică, se poate deduce ușor posibilitatea de a considera informația ca o mărime opusă entropiei. Reichenbach însă (spre deosebire de alți oameni de știință) nu consideră că de aceste două mărimi pot fi legate două direcții diferite ale timpului. După Reichenbach, atunci cînd vorbim de informație, ne referim la datele furnizate de aparate sau de documente care înregistrează trecutul. Creșterea informației înseamnă înmulțirea datelor despre trecut (după cum ceea ce știm despre viitor se bazează pe datele existente despre trecut). Creșterea informației (a numărului de documente care vorbesc despre trecut) este opusă entropiei (măsură a desfășurării timpului fizic), cum, dealtfel, se putea deja presupune, pornindu-se de la exprimarea cantitativă a celor două mărimi. Iată de ce, după Reichenbach, nu există două direcții diferite ale timpului — una determinată de a doua lege a termodinamicii, iar cealaltă, legată de legile teoriei informației. Direcția timpului este una și aceeași, dar, în afară de mișcarea timpului și independent de ea, există o creștere a informației, adică a numărului de date despre trecut. După Reichenbach, acest al doilea proces nu este legat de primul.[36]

Ideea referitoare la corelația dintre timp și memorie, bazată pe datele fizicii moderne și abordată în cartea lui Reichenbach, este destul de veche. O găsim în mitologia greacă, unde zeița Mnemosina dirija concomitent atît memoria, cît și scurgerea timpului, funcții atribuite, ulterior, lui Cronos[37]. În spiritul concepției lui Reichenbach,

[36] G. Reichenbach, *Napravlenie vremeni*, Moscova, Inostrannaia literatura, 1962, p. 358.

[37] J. F. Vernant, *Mythe et pensée chez les grecs*, Paris, 1965.

Mnemosina ar putea fi numită zeița informației, întrucît ea avea cunoștințe despre trecut și, prin urmare, putea să perceapă timpul.

Pentru prima oară, ideea opoziției dintre entropie (haos) și ectropie (element ce corespunde Logosului) a fost enunțată de P. A. Florenski. În esență, aceeași idee o găsim și la N. Viner, în concepția căruia noțiunea de informație corespunde ectropiei la Florenski. Cartea lui Viner *Cibernetica...* începe cu un capitol consacrat problemei deosebirilor dintre cele două tipuri de timp — cel newtonian, reversibil, și cel bergsonian unidirecțional (asimetric), timpul experienței de viață.[38] Cu mult înainte, V. I. Vernadski[39], într-o serie de lucrări din anii '30, a delimitat diferite categorii de timp (legate de problema caracterului simetriei timpului), raportîndu-le la natura anorganică și la natura vie. Pornind de la problema corelației dintre spațiu și timp în fizica modernă, Vernadski ajunge la concluzia conform căreia „timpul exprimat în biogeochimie prin schimbul de generații constituie o particularitate a materiei vii, neîntîlnită la nici un alt fenomen de pe planeta noastră. Cînd ne referim la organismul viu, fără nici o excepție, noi nu putem vorbi numai de spațiu, ci totdeauna trebuie să vorbim de spațiu-timp. La organismele pluricelulare, în esență, timpul se manifestă întotdeauna prin moarte, prin îmbătrînire și prin succesiunea generațiilor.“[40]

---

[38] N. Viner, *Kibernetika, ili Upravlenie i sveaz v jivotnom i mașine*, Moscova, izdatelstvo Sovetskoe radio, 1968; despre această particularitate vezi A. Poincaré, *Prostranstvo i vremea*, în vol. *Novie idei v matematike*, 2, *Prostranstvo i vremea*, Petersburg, izdatelstvo Obrazovanie, 1913; vezi, de asemenea, în vol. aceluiași autor, *Poslednie mîsli* (Petrograd, Naucinoe knigoizdatelstvo, 1923, p. 24).

[39] Primele însemnări ale lui V. I. Vernadski privind unitatea spațiu-timp apar încă în anul 1885 (vezi *Iz rukopisnogo naslediia V. I. Vernadskogo*, în „Voprosî filosofii“, 1966, nr. 12, p. 112).

[40] V. I. Vernadski, *Himiceskoe stroenie biosferi Zemli i eio okrujeniia*, Moscova, izdatelstvo Nauka, 1965, p. 192 (despre problema respectivă vezi J. Sacker, *Vklad entropii v umiranie i starenie*, în vol. *Teoriia informații v biologhii*, Moscova, 1960. Problemei respective îi este consacrată și monografia lui Vernadski, scrisă în 1931 și rămasă în stadiu de manuscris, *O jizneennom (biologhiceskom) vremeni* (arhiva Academiei de științe a

Lui Vernadski îi aparține și prima formulare clară a ceea ce numim direcția timpului în raport cu evoluția biologică. Dezvoltînd ideea, enunțată încă de J. Dana (în sec. al XIX-lea), Vernadski, concomitent cu P. Teilhard de Chardin, a formulat ipoteza conform căreia „în procesul evolutiv avem de-a face cu o direcționare în desfășurarea timpului geologic. De-a lungul întregului proces evolutiv, începînd cu cambrianul, proces ce acoperă aproximativ cinci sute de milioane de ani, observăm că, periodic (cu stagnări de zeci și sute de ani), crește gradul de complexitate și se perfecționează structura sistemului nervos central, a encefalului." [41] Această lege, denumită de Vernadski „principiul Dana", răspunde unor legități biogeochimice stabilite de el ; probabil că dezvoltarea cercetărilor genetice va permite introducerea unor precizări în formularea principiului Dana. Continuarea aceluiași principiu referitor la istoria omenirii o găsim în ideea, rămasă într-o mare măsură în stadiu de ipoteză, a înlocuirii biosferei cu noosfera (sfera rațiunii), elaborată în urma îmbinării ipotezelor lui Vernadski, E. Le Roi și P. Teilhard de Chardin [42]. În esență, ultima idee presupune o astfel de abordare a istoriei omenești, care recunoaște prezența unei anumite direcționări în desfășurarea evenimentelor. Vernadski însuși era foarte departe de reprezentările naive, simpliste privind evoluția și progresul, iar ideea noosferei a promovat-o numai ca o po-

---

U.R.S.S., fasc. 518, op. 1) și articolele : 1) *Problema vremeni v sovremennoi nauke* în „Izvestiia AN SSSR", seria VII, Secția de științe matematice și științele naturii, 1932, nr. 4, pp. 511—541 ; 2) *Le problème du temps dans la science contemporaine*, în „Revue générale des sciences pures et appliquées", 1934, vol. XLV, nr. 20, pp. 550—558 ; 1935, vol. XLVI, nr. 7, pp. 208—213 ; 1936, vol. XLVII, nr. 10, pp. 308—312 ; 3) *Vremea* (vezi *Iz rukopisnogo naslediia V. I. Vernadskogo*, pp. 107—111). Vernadski se referea la aceleași lucrări ale lui A. Bergson despre durată, pe care le-a avut în vedere și N. Viner. Despre categoria timpului la Bergson și la predecesorii săi, vezi vol. S. L. Frank, *Predmet znaniia. Ob osnovah i predelah otvlecennogo znaniia*, Petrograd, 1915, p. 353 și urm

[41] V. I. Vernadski, *Himiceskoe stroenie biosferi Zemli i eio okrujeniia*, p. 193 ; *ibidem*, p. 271 și 326.

[42] *Ibidem*, p. 328.

sibilitate a dezvoltării. Încă în anul 1922, el scria : „Nu este departe timpul cînd omul va dispune de energia atomică, acea sursă de energie care-i va da posibilitatea să-şi orînduiască viaţa după cum doreşte, ceea ce poate să se întîmple în anii imediat următori sau peste o sută de ani. Un lucru e clar : fenomenul este inevitabil. Va şti oare omul să folosească această forţă, s-o îndrepte spre bine şi nu spre autodistrugere ; a ajuns el oare la capacitatea de a folosi această forţă pe care, în mod inevitabil, ştiinţa i-o va pune la dispoziţie ?“ [43] Aceste cuvine ale lui Vernadski, publicate concomitent cu renumitele versuri ale lui Andrei Belîi în poezia *Prima întîlnire* (despre „explozia bombei atomice“) reprezintă unul din argumentele care s-ar putea aduce împotriva ideii noosferei.

Pe măsura creşterii volumului de informaţii pe care, efectiv, nu-l poate prelucra (în scopul selectării unui program optimal de comportament în viitor) nu numai un singur om (oricît de talentat ar fi), dar nici măcar un întreg colectiv de oameni de ştiinţă ce abordează problema viitorului (chiar dacă ar folosi calculatoare care, în condiţiile unui proces istoric nefavorabil, ar putea rămîne unicii reprezentanţi ai noosferei, desprinsă în întregime de biosferă), sarcina extrapolării în viitor a întregii experienţe acumulate devine din ce în ce mai complicată. În esenţă, această sarcină ar trebui rezolvată, în mod colectiv, de întreaga omenire (ceea ce avea în vedere şi Vernadski cînd vorbea de noosferă). Modelele lumii, care determină viitorul comportament al organismelor vii (conform fiziologiei cibernetice a activităţii, elaborate de N. A. Bernstein), [44] trebuie să asigure păstrarea speciei ; fără îndoială că, din punct de vedere al biosferei, în

[43] *Ibidem*, p. 362 (studiu apărut pentru prima dată în vol. V. I. Vernadski, *Ocerki i reci*, fasc. 2, Petrograd, 1922).

[44] N. A. Bernstein, *Ocerki po fiziologhii dvijenii i fiziologhii aktivnosti*, Moscova, 1966. Rolul modelului viitorului în fiziologia activităţii (spre deosebire de teoriile fiziologice anterioare, orientate numai spre experienţa trecutului) poate fi comparat cu rolul pe care-l are construirea unor limbaje noi (de exemplu, a celor informaţionale) în lingvistica modernă, spre deosebire de lingvistica de la începutul secolului, orientată în întregime spre trecutul limbilor.

aceasta și constă însemnătatea biologică și socială a culturii umane, care a elaborat modelele colective ale lumii, păstrate și transmise viitorului cu ajutorul sistemelor informaționale.

Sistemele de transmitere a informației folosite în societate sînt, într-o mare măsură, guvernate, după cît se pare, de aceleași legi de dezvoltare în timp (legi ale creșterii entropiei) care guvernează și alte sisteme fizice. Fenomenul este evident în sisteme specifice întregii societăți (cum este limba), folosite în mod inconștient de fiecare membru matur al colectivității. În civilizațiile evoluate, tendința de creștere a entropiei sistemelor informaționale sporește din cauza dificultăților, arătate mai sus, privind prelucrarea informației mereu crescînde, și, de asemenea, datorită standardizării fenomenelor culturii de masă, la care se adaugă și interdicțiile impuse fenomenului desprinderii de elementele standardizate (se standardizează chiar și aceste posibile abateri de la elementele-standard care, la rîndul lor, devin tot elemente standard, ca, de pildă, în arta de avangardă). Din acest punct de vedere, căutările creatoare reale, mai exact găsirea unor modalități mai puțin standardizate de construire a unor modele semiotice ale lumii (care sînt purtătoare ale unei cantități mai mari de informație în cadrul tradiției culturale respective sau care constituie baza unei noi tradiții) sînt „nonentropice". Corelarea matematică între entropie și informație, însă, nu înseamnă că acumularea de informație, în sine, constituie și „depășirea entropiei". Se poate vorbi, în acest sens, doar de o aspirație, realizată numai printr-o eficientă prelucrare colectivă (și o răspîndire tot mai largă) a informației, care permite o prognoză a viitorului.

În mod practic, dezvoltarea s-ar putea dovedi imposibilă dacă nu vor fi create mijloace eficiente de apreciere și prelucrare a informației științifice și tehnice obținute. În științele naturii, unde în acest scop se folosesc calculatoare, rezolvarea problemei respective este necesară numai pentru accelerarea cercetărilor științifice (de exemplu, pentru a nu pierde timp în scopul verificării dacă un anumit fenomen a fost sau nu descoperit mai înainte, ceea ce în chimia organică ar necesita un timp

mult mai îndelungat chiar decît ar fi necesar pentru descoperirea însăşi). În ştiinţele umaniste, însă, este vorba de consecinţele practice fără de care nu sînt posibile păstrarea şi perfecţionarea noosferei.

În secolul al XX-lea, tendinţele de acumulare, păstrare şi prelucrare a datelor despre trecut se intensifică datorită abordării teoretice şi practice a problemelor privind limitele temporale ale civilizaţiei (particulare sau general-umane). Aceste probleme devin obiectul nu numai al unor prognoze generale, care repetă într-o manieră nouă vechile idei escatologice,[45] dar şi al calculelor matematice, care stabilesc termenele de epuizare a resurselor energetice, precum şi alţi factori de care depinde dispariţia civilizaţiei.[46] Cantitatea mereu crescîndă a informaţiei, furnizată de omenire (de la ediţiile ştiinţifice şi pînă la discurile microsion), ca şi încercările tot mai frecvente de a organiza şi prelucra informaţia la toate nivelele sînt considerate, din acest punct de vedere, ca o manifestare a unei tendinţe contradictorii de a asigura transmiterea optimă a cuceririlor civilizaţiei, fenomen care, deocamdată, nu poate fi dirijat. Atît în cazul civilizaţiei de pe planeta noastră, cît şi în cazul eventualelor forme de viaţă raţională din univers[47], încă nu se poate vorbi de atingerea nemuririi (ca în reprezentările mitologice naive despre veşnicie), ci de păstrarea (şi transmiterea) unei informaţii cît mai complete despre omenire, despre o anume civilizaţie sau despre un anumit individ, întrucît orice civilizaţie poate să dispară în orice moment.

Însăşi culoarea verde a celor mai vechi inscripţii egiptene (textele piramidelor), considerată de egiptologul B. A. Turaev simbol al învierii, „constituie o mărturie a faptului că acest străvechi monument literar al omenirii este, în acelaşi timp, cel mai vechi protest împotriva

---

[45] F. L. Baumer, *Apokaliptika 20-go stoletiia*, „Vestnik mirovoi kulturi", 1957, nr. 2, pp. 33—34 şi 45—46.

[46] I. S. Sklovski, *Vselennaia, jizn, razum*, ediţia a II-a, Moscova, izdatelstvo Nauka, 1965, pp. 219, 222—223, 226, 261.

[47] *Ibidem*, pp. 269—270. Aceeaşi idee este expusă într-o formă artistică în finalul romanului fantastic al astrofizicianului F. Hoyle, *Norul negru*.

morții și, totodată, un mijloc literar de a lupta contra ei..." [48]

Într-o oarecare măsură, întreaga cultură umană rămîne pînă în prezent un protest împotriva morții și a distrugerii, împotriva dezordinii mereu crescînde sau a uniformizării (a entropiei) tot mai evidente. Pe măsură ce procesul de distrugere devine o realitate tot mai amenințătoare, trebuie să crească și forțele care să i se opună. În aceasta și constă, de fapt, principala motivare a rolului atribuit categoriei timpului în cultura modernă, în special în artă.

Cu această semnificație profundă, problema timpului intră în sfera principalelor preocupări ale biologiei cibernetice datorită fenomenului de „Zeitnot biologic", formulat foarte clar de N. A. Bernstein [49] (iar, ulterior, de I. M. Gelfand și M. L. Țetlin, într-o serie de articole și comunicări). Este vorba de acea limitare în timp de care sînt marcate toate organismele vii. Din cauza acestor limite, este necesară întreprinderea unor acțiuni pe perioade relativ scurte, fapt care exclude folosirea și selectarea consecventă a tuturor posibilităților. Similitudinea limitelor temporale determină, după B. L. Pasternak, caracterul metaforic al operei de artă : „Metaforismul este urmarea firească a vremelniciei omului și a multitudinii covîrșitoare a problemelor care îl frămîntă". [50] În limbajul cibernetic contemporan, apariția metaforei poate fi explicată prin necesitatea obținerii concomitente a unor informații care, în absența Zeitnot-ului, ar putea fi transmise consecutiv. Prin folosirea cuvintelor (sau a unor îmbinări de cuvinte) cu sens figurat, devine posibilă exprimarea concomitentă a mai multor idei (fenomen analog cu dubla expoziție în cinematografie, care a dus la dezvoltarea principiilor artei cubiste și a altor mijloace similare, folo-

[48] B. A. Turaev, *Eghipetskaia literatura*, vol. I, Moscova, izdatelstvo M. și G. Șabașnikov, 1920, p. 37.

[49] N. A. Bernstein, *Ocerki po fiziologhii dvijenii i fiziologhii aktivnosti* ; vezi, de asemenea, ideile lui Vernadski, amintite mai sus, despre rolul timpului pentru substanța vie.

[50] B. Pasternak, *Zametki k perevodam șekspirovskih traghedii*, în *Literaturnaia Moskva*, Moscova, izdatelstvo Hudojestvennaia literatura, 1956, p. 795.

site şi mai înainte, pentru redarea în artă a două planuri).

Limitarea în timp a operei oricărui creator, în primul rînd limitarea datorită morţii (fenomen pe care M. Vrubel îl numea imperativ categoric), nu numai că determină anumite caracteristici ale operei, dar şi explică una dintre principalele teme ale artei : relaţia timp-veşnicie. Reichenbach, ca şi mulţi alţi filozofi, considera că această temă a izvorît din frica de moarte. Temîndu-se de moarte, oamenii au dorit întotdeauna să creadă în existenţa veşniciei, care se află undeva în afara timpului, tot aşa cum timpul mitologic se află dincolo de limitele timpului calendaristic. Ideea existenţei a două categorii — timp real (istoric) şi veşnicie — străbate întreaga filozofie greacă (unde, în ultimă instanţă, aceste categorii provin dintr-o antinomie mult mai veche : timp ciclic al anotimpurilor — timp mitologic) şi se continuă în filozofia europeană din epoca modernă. Spinoza exprimase destul de clar aceeaşi idee într-una din definiţiile iniţiale ale *Eticii* sale.[51] După romantici, în cultura europeană problematica relaţiei timp-veşnicie a fost legată de problema personalităţii ca o îmbinare a acestor două elemente iniţiale. Pentru prima dată ideea a fost exprimată cu deosebită claritate de S. Kierkegaard în a sa critică a filozofiei hegeliene. În biblioteca lui B. L. Pasternak s-a păstrat o carte despre Kierkegaard cu un fragment subliniat de poet, în care este formulată teza conform căreia veşnicia constituie baza subiectivităţii omului, veşnicie plasată în timp datorită posibilităţilor pe care le oferă arta.[52] Cu puţin timp înainte ca B. L. Pasternak să fi făcut această subliniere (chiar în ajunul morţii), el însuşi a formulat o idee asemănătoare despre personali-

[51] B. Spinoza, *Etika*, în *Izbrannie proizvedeniia v 2 tomah*, t. Moscova, Gospolitizdat, 1957, p. 362. Din cele două variante posibile în limba rusă ale latinescului „duratio", ni se pare mai potrivit să alegem cuvîntul „dlitelnost" („durată"), care corespunde terminologiei filozofice de mai tîrziu.

[52] *Sören Kierkegaard in Gelbstzeugnisen und Bilddokumentem. Dargestellt von Peter P. Rohde*, Hamburg, 1959, p. 111 (este subliniat cu creoin roşu primul alineat ; toată pagina conţine însemnări).

tatea creatoare, într-o poezie care continuă parcă versul lui Fet : „...eu privesc direct din timp în veșnicie..."

Nu dormi, artistule, nu dormi,
Nu te lăsa copleșit de somn.
Tu, ostatic al veșniciei,
Prizonier al timpului.[53]

Rolul artei în învingerea morții a stat în centrul preocupărilor filozofice ale lui B. L. Pasternak de-a lungul întregii sale vieți, începînd cu lucrarea din tinerețe *Simbolism și nemurire*, în care se afirmă că, deși artistul este, bineînțeles, ca toți oamenii, muritor, fericirea existenței trăite este nemuritoare, iar printr-o anumită apropiere de forma personală, intimă a senzațiilor sale primare, poate fi retrăită și de alții peste veacuri, parcurgîndu-i-se opera.[54] De fapt, aici, ca și în cele afirmate mai sus despre caracterul metaforic al operei de artă, este formulată esența problemei transmiterii informației în artă, ca mijloc de depășire a limitelor existenței omului în timp.

ÎMBINAREA DIFERITELOR PLANURI TEMPORALE ÎN ARTA CONTEMPORANĂ

În fond, noua abordare a timpului în fizica de la începutul secolului al XX-lea apare concomitent cu creșterea interesului față de problema timpului în literatură și artă. Tema „mașinii pentru studierea timpului" o întîlnim la sfîrșitul veacului trecut, exprimată cu tonul specific lui Rabelais într-o proză plină de umor, legată de numele lui Faust (publicată sub titlul *Dr. Faustroll*), aparținînd lui A. Jarry, precursorul teatrului absurd con-

[53] Despre Fet și Pasternak, vezi B. Jegorov, *Kategoria czasu w poezji rosyjskiej polowy XIX wieku*, în „Slavia Orientalis", 1968, nr. 1, p. 15.

[54] B. Pasternak, *Liudi i polojenija. Avtobiograficeskii ocerk*, în „Novîi mir", 1967, nr. 1, p. 219.

temporan [55]. Încă din *Povestirile despre timp şi spaţiu* (1899) ale lui H. Wells şi în a sa *Maşină a timpului*, se poate vorbi de o influenţă directă a concepţiilor din ştiinţele naturii (care au precedat crearea teoriei relativităţii), sub influenţa cărora apare ideea „deplasării" în timp. Aceleaşi concepţii determină şi structura pieselor lui J. B. Priestley, care, de fapt, a şi recunoscut influenţa asupra sa a cărţii *Noul model al universului*, aparţinînd lui P. D. Uspenski — scriitor care a apreciat de la început importanţa rezultatelor fizicii moderne, dar care afirma totuşi că arta merge înaintea ştiinţei [56]. Pentru ilustrarea acestei idei, se poate da ca exemplu romanul lui M. Twain *Un yankeu la curtea regelui Arthur*, unde este puţin probabil că se poate vorbi de o influenţă a teoriilor respective din ştiinţele naturii. Cu toate acestea, structura romanului anticipează construcţia multor opere contemporane, asemănătoare pieselor lui Priestley, în care planurile temporale se află într-o permanentă schimbare. Un exemplu caracteristic îl constituie piesa lui Priestley *Muzica seara*. În primul act al piesei este prezentat un salon din înalta societate, unde un compozitor urma să interpreteze o nouă compoziţie sperînd să găsească sprijin printre auditori. În actele următoare, aceleaşi personaje sînt prezentate atît în trecut cît şi în viitor, interpretarea piesei muzicale fiind folosită de autor ca procedeu de deplasare în timp (muzica apare ca echivalent al maşinii timpului). În altă piesă a lui Priestley, un tanchist englez, nimerind în timpul celui de-al doilea război mondial în deşertul Libiei, în actul următor se reîntrupează într-un soldat al unei legiuni romane, aflată în acelaşi loc, dar în antichitate ; prin urmare, în acest caz este folosită, de fapt, ideea străveche a reîncarnării ciclice.

Construcţia raţionalistă a acestor piese de Priestley le deosebeşte de experienţele dramaturgice (indepen-

---

[55] Vezi *Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps*, în „Mercure de France", 1899, vol. XXIX, februarie, nr. 110, pp. 387—396 ; cf. A. Dabèzies, *Visages de Faust au XX-me siècle*, Paris, 1967, p. 49.

[56] P. D. Uspenski, *Cetviortoe izmerenie*, ediţia a II-a, Petersburg, 1914, pp. 93—94.

dente de Priestley) din literatura rusă a anilor '30, asemănătoare în ceea ce privește principiile de construcție, dar mai apropiate de realitate.

În piesa lui M. A. Bulgakov *Ivan Vasilievici*, montată cu succes la Moscova, ni se prezintă într-o formă grotescă un apartament din anii '30. Aici locuiește un inventator care lucrează la o mașină a timpului. Mașina îi transporta pe oamenii, ajunși întîmplător în apartament, în veacul al XVI-lea și de acolo înapoi, iar administratorul imobilului, Ivan Vasilievici, devine Ivan cel Groaznic. O construcție asemănătoare întîlnim în piesa lui Vsevolod Ivanov *Inspirații*, în care actorii unui film sînt transferați în epoca Vremurilor tulburi; aceeași manieră (transferul în timp) poate fi identificată și în unele povestiri fantastice ale scriitorului respectiv. De poetica „realismului fantastic“ [57] grotesc, prezentă în piesa lui Bulgakov *Ivan Vasilievici* și dezvoltată ulterior de scriitor în *Maestrul și Margareta*, se apropie și stilul scenariului lui G. M. Eisenstein *M.M.M.* (1932). În scenariu, un patriarh și un boier, dintr-o epocă îndepărtată a istoriei Rusiei, sînt transferați în Moscova anilor '30. Lui Voland și suitei sale, personajele din *Maestrul și Margareta* (reprezentînd diferite întruchipări medievale ale forței necurate, reînviate și transpuse în Moscova anilor '30, unde, în plus, se interferează cu ajutorul „montajului paralel“ evenimente contemporane cu evenimente petrecute la începutul erei noastre), le corespund în scenariul lui Eisenstein patriarhul cu suita sa, întruchipînd păsările mitologice Alconost și Sirin, precum și anumiți eroi epici.

Atît în *Maestrul și Margareta*, cît și în *M.M.M.*, cei veniți din alte timpuri sînt introduși în epoca noastră prin intermediul „Inturist“-ului. În ambele cazuri, con-

[57] Acest termen, folosit mai tîrziu atît în critica literară, cît și în studiile consacrate picturii (de pildă, la M. Chagall), este întîlnit la E. B. Vahtangov pentru definirea manierei sale teatrale (vezi: E. Kekelidze, *Teatralnaia konțepțiia E. B. Vahtangova*, în „Tartuskii gos. universitet. Materiali XXII naucinoi studenceskoi konferenții“, Tartu, 1967, p. 92).

vorbirea telefonică cu „Inturist"-ul servește drept motivație a procedeului. Firescul acestor detalii cotidiene devine modalitatea de transpunere a elementului de basm în realitate.

Pentru Eisenstein, „problema fundamentală" (după propria sa formulare) era contrapunerea straturilor arhaice și a celor noi ale psihicului, concretizată în creația sa, începînd cu filmul *Te salut, Mexic !* (1931), prin confruntarea diferitelor epoci istorice. În filmul *M.M.M.*, păsările Sirin și Alconost, ca simboluri ironice ale unui trecut mitologic reînviat, constituie, în același timp, semnificații ale unor straturi inferioare ale activității psihice. În filmul despre Mexic, în *M.M.M.*, în filmele despre Moscova (în cele două variante — antebelică și postbelică), precum și în filmul despre canalul Fergana, Eisenstein intenționa să reflecte unitatea diferitelor planuri cronologice. La baza filmului *Moscova*, afirma Eisenstein, trebuia să stea „ideea unității indestructibile a vieții noastre interioare, a succesiunii și a unicității temporale..., în fiecare dintre noi existînd o categorie a conștiinței, identică cu cea a «strămoșului»" [58].

În anii '20, A. M. Remizov rezolva probleme similare cu cele ridicate în filmele lui Eisenstein în cartea sa *Rusia în scrieri*, încercînd „să prezinte Rusia pe baza rămășițelor monumentelor ei. Aceasta nu este o operă istorică savantă, ci o nouă formă de povestire, în care personajul principal nu este individul, ci o întreagă țară, iar timpul acțiunii îl constituie veacurile." [59]

În anul 1927, Akutagava, într-una din ultimele sale lucrări autobiografice, își amintește de proiectul unui roman : „Eroul acestui roman trebuia să fie poporul în toate etapele istoriei sale, de la Suiko pînă la Meidzi, romanul urmînd să fie alcătuit din peste 30 de nuvele

---

[58] Se citează după însemnările intitulate *Zaraza moih teoreticeskih polojenii*, păstrate în arhiva lui P. M. Atașeva.

[59] Vezi nota autobiografică din vol. *Literaturnaia Rossiia. Sbornik sovremennoi russkoi prozi*, I, sub redacția lui Vl. Lidin, Moscova, 1924, p. 30.

dispuse în ordine cronologică“ [60]. O structură asemănătoare a avut scenariul filmului despre Mexic al lui Eisenstein, care era alcătuit din cîteva nuvele dispuse în ordine succesivă, în a căror unitate trebuia redat destinul Mexicului. Nu este exclus ca, fără voia autorului, asupra filmului să-și fi pus amprenta cartea lui Griffith *Intoleranță*, în care, după cum susține însuși Eisenstein, „este excelent concepută împletirea celor 4 epoci...“ [61].

În însemnările sale autobiografice, scrise chiar în ajunul morții, Eisenstein numea căutările legate de problema timpului „drama centrală a personajelor veacului al XX-lea“ [62].

J. P. Sartre, a cărui concepție filozofică legată de problema timpului s-a cristalizat sub influența cărților lui M. Heidegger și a cercetărilor lui E. Husserl privind conștientizarea timpului, într-unul din primele sale articole [63] a supus unei analize minuțioase noua abordare a timpului la W. Faulkner, exprimată cu deosebită claritate în romanul *Zgomotul și furia* (1929). Sartre arăta că la Faulkner, la Proust, precum și la alți scriitori ai vea-

---

[60] Akutagava Riunoske, *Zubceatîe kolesa*, în vol. *Novelli*, Moscova, izdatelstvo Hudojestvennaia literatura, 1959, p. 356. Montajul succesiv în această concepție poate fi comparat cu montajul paralel din nuvela *V ceașce* (*ibidem*, pp. 209—218), după care a fost turnat filmul lui Kurosawa *Rasiomon* (titlul și cadrul filmului sînt împrumutate dintr-o altă nuvelă a lui Akutagava, *ibidem*, pp. 21—27).

[61] S. M. Eisenstein, *Dickens, Griffith i mi*, în *Izbrannie proizvedeniia v 6 tomah*, t V, Moscova, izdatelstvo Iskusstvo, 1968, pp. 169—170. În ultimii ani, Rossellini era preocupat de o idee similară (privind întreaga istorie a omenirii).

[62] S. M. Eisenstein, *Foreword* ed. cit., t. I, 1964, p. 213. Tema „Eisenstein i vremea“ este centrală în poemul *Gorod snov* de V. Lugovskoi (vezi : *Seredina veka. Kniga poem*, Moscova, izdatelstvo Sovetskii pisatel, 1958, p. 192, precum și notele în proză pe marginea poemului (în „Literaturnoe nasledstvo“, vol. 74, Moscova, 1965, p. 713).

[63] J.-P. Sartre, *A propos de „Le bruit et la fureur“, la temporalité chez Faulkner*, în „La Nouvelle Revue Française“, Paris, 1 iunie, t. 52, pp. 1057—1061 ; 1 iulie, t. 53, pp. 141—151 (vezi traducerea engleză : William Faulkner, *Three Decades of Criticism*, Michigan State University Press, 1960, pp. 225—232). Despre timp în creația lui Faulkner vezi, de asemenea, studiul lui A. Gurevici, *Șto esti vremea*, în „Voprosî literaturî“, 1968, nr. 11, p. 152.

cului al XX-lea, avem de-a face cu o abordare complet deosebită a timpului în comparație cu cea întîlnită la scriitorii veacului trecut. Romanul lui Faulkner, ca și epopeea psihologică a lui Proust (unde, totuși, în anumite părți este respectată mai strict cronologia locală a evenimentelor), este orientat spre trecut. Timpul în cărțile lui Faulkner este imuabil. Eroii lui Faulkner trăiesc într-un timp al amintirilor în care nu există o ordine liniară a evenimentelor. Episoade diferite din punct de vedere cronologic (în *Zgomotul și furia* sinuciderea unuia dintre eroi, castrarea altuia — a unui idiot — fuga fetei care a furat banii de la tutorele său) nu sînt corelate unul cu altul. Cronologia acestor evenimente (și a altora) poate fi stabilită nu atît din textul romanului ca atare, cît dintr-un tabel cronologic, anexat la edițiile ulterioare ale romanului *Zgomotul și furia* (ca și la alte romane ale lui Faulkner, în care relațiile cauzale și temporale sînt destul de confuze, mai ales în romanul *Absalom, Absalom !).* Aceeași manieră este folosită și în descrierea regiunii dintr-un stat sudic, unde se desfășoară acțiunea romanelor sale, regiune plasată în spațiu cu ajutorul unei hărți-anexă.

Aceeași nonconcordanță a succesiunii cronologice reale a subiectului cu structurarea într-o anumită ordine a părților componente ale operei și cu „timpul povestitorului" o întîlnim, cu mult mai înainte, în proza scriitorilor din secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea [64]. După Eisenstein, „un exemplu clasic din literatura rusă al unei astfel de narațiuni, în care evenimentele nu sînt redate în ordine cronologică, ni-l oferă *Împușcătura* lui Pușkin, care își începe narațiunea de la mijloc, *Respirație ușoară* de I. Bunin și multe alte opere" [65]. Structura nuvelei *Respirație ușoară* a fost ana-

[64] K. Wyka, *Czas powiesciowy*, în *Inter arma*, Cracovia, 1948; E. Lamert, *Bauformen des Erzahlens*, Stuttgart, 1955; T. Todorov, *Poétique*, în *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, 1968, pp. 128—129, 155—156.

[65] S. M. Eisenstein, *Neravnodușnaia priroda*, ed. cit., t. III, 1964, p. 211. Despre *Vistrel, (Împușcătura)*, vezi V. B. Șklovski, *Siujet v kinematografe* (în vol. aceluiași autor, *Za sorok let. Statii o kino*, Moscova, 1965, p. 31).

lizată, din acest punct de vedere, într-o lucrare din tinerețe a lui Vîgotski, *Psihologia artei* [66], în care se pune problema diferenței dintre timpul real și timpul în literatură. Modul în care Vîgotski analizează compoziția nuvelei are o însemnătate excepțională pentru încercările ulterioare de formalizare a modelelor nuvelei, care se pot baza și pe modalitățile de prezentare a structurii sintactice elaborate de lingvistica contemporană (cu departajarea structurilor nonproiective, unde se intersectează săgeți care leagă cuvintele ce depind unele de altele, și a structurilor proiective, fără o astfel de intersectare). Linia narațiunii (ca și a succesiunii cuvintelor în frază din modelele sintactice amintite mai sus) poate fi privită ca o proiecție pe o dreaptă a arborelui evenimentelor, ordonate cronologic și legate între ele printr-o dependență cauzală. Pentru fabulă, reprezentată de acest arbore, este valabilă definiția timpului (dată în urma elaborării unui aparat matematic al teoriei relativității) ca „sumă de evenimente dispuse linear... cu ajutorul căreia poate fi *datat* orice eveniment" [67]. Definirea proiectivității textului literar (deci și a scenariului sau piesei) este similară cu definirea proiectivității propoziției în lingvistica matematică. Nonproiectivitatea (împletirea complexă a episoadelor, unde, printre evenimentele care se determină reciproc prin relații cauzale și temporale, sînt introduse și episoade independente) s-a manifestat în neconcordanța succesiunii cronologice a evenimentelor cu relatarea lor în literatură, fenomen evident în multe opere din literatura secolului al XIX-lea și din secolele anterioare (ca exemplu grăitor din literatura secolului al XVIII-lea poate fi dat romanul lui L. Stern, analizat, din acest punct de vedere, într-o lucrare din tinerețe a lui V. B. Șklovski, consacrată teoriei prozei, în care identificăm afinități, în ceea ce privește complexitatea structurii, cu creațiile literare din ultimii ani, cum este ciclul

---

[66] L. S. Vîgotski, *Psihologhiia iskusstva*, Ediția a II-a, Moscova, izdatelstvo Iskusstvo, 1968, pp. 193—207 și 518.

[67] R. I. Pimenov, *Prostranstva kinematiceskogo tipa (matematiceskaia teoriia prostranstva vremeni)*; în „Zapiski naucinîh seminarov Leningradskogo otdeleniia Matematiceskogo instituta im. V. A. Steklova", t. VI, Leningrad, 1968, p. 188.

de nuvele ale lui D. J. Salinger despre poetul Seymour). Pentru literatura secolului al XX-lea însă (în special pentru romanele lui Faulkner și Proust), este caracteristică motivarea acestor neconcordanțe prin structura fluxului conștiinței, unde se întrepătrund diferite evenimente. Aici se poate vorbi de o similitudine (care, probabil, nu se datorează unor influențe reciproce) între arta contemporană și fizica modernă, unde pentru prima dată a fost analizată în profunzime neconcordanța dintre perceperea nemijlocită a timpului de către om și fenomenele corespunzătoare din fizică.

Tendința de a transforma această neconcordanță într-un principiu constructiv, care să domine întreaga structură a operei, se dovedește a fi trăsătura caracteristică a celor mai bune romane, piese și filme din secolul al XX-lea.

Întocmai ca și în primele pagini ale epopeii lui Proust unde amintirea sugestivă se naște parcă dintr-un detaliu întîmplător, în filmul lui F. Fellinii $8^1/_2$, cuvintele scrise pe tablă de un cunoscut iluzionist (*„Asa, nisa, masa"*) readuc în memoria eroului imagini din copilărie, care se transformă apoi într-o scenă grotescă de psihanaliză, în care eroul primește felicitările de Crăciun din partea unui întreg harem imaginar. Întrepătrunderea planurilor temporale din acest film este urmarea faptului că întreaga operă (sau cea mai mare parte a sa) se bazează pe monologul interior al eroului, unde se șterg granițele dintre diferitele perioade ale vieții, ca dealtfel și dintre real și imaginar (ca și în filmul lui I. Bergman *Fragii sălbatici*, construit într-un mod mai rațional, în piesa lui A. Miller *După cădere*, unde, aproape ca și în $8^1/_2$, eroul se întîlnește rînd pe rînd cu diverse femei pe care le cunoscuse înainte, precum și în piesele de început ale aceluiași Miller, care au influențat și cinematograful modern) [68].

[68] În legătură cu problema respectivă despre filmul *Moartea unui comis voiajor*, turnat după piesa cu același nume de A. Miller, vezi J. Leirens, *Le cinéma et le temps*, Paris, 1954, p. 65; M. Martin, *Iazik kino*, Moscova, izdatelstvo Iskusstvo, 1959, pp. 223 și 231 (*ibidem*, despre alte filme cu o construcție asemănătoare). O astfel de construcție temporală a filmului în cinema-

Continuînd experimentele privitoare la timp și memorie, începute în filmul *Vara trecută la Marienbad* [69], A. Resnais a introdus anticiparea instantanee a viitorului în conștiința eroului în filmul *Războiul s-a sfîrșit*, iar în filmul *Te iubesc, te iubesc*, introduce retrăirea trecutului, fenomen posibil prin acțiunea „Mașinii timpului" și a întreruperilor în funcționarea ei. Dar cea mai mare realizare a lui Resnais o constituie filmul *Noapte și ceață*, în care se pune aceeași problemă a memoriei și timpului, folosindu-se mărturiile despre cele mai odioase fapte săvîrșite în secolul nostru : mărturiile-document despre lagărele de concentrare.

Aproape toate trăsăturile caracteristice ale noii abordări a timpului în literatura și arta veacului nostru se întîlnesc la J. Joyce în *Ulysses* (care a influențat substanțial și unele din operele amintite mai sus, cum sînt romanele lui Faulkner). Aici, pe lîngă referirile la trecutul mitologic (al Greciei antice) și introducerea monologului interior care confundă diferite episoade din fluxul conștiinței eroului, se respectă (cel puțin formal) unitatea de timp caracteristică și altor opere clasice din proza secolului al XX-lea (*Pentru cine bat clopotele* de E. Hemingway, *De veghe în lanul de secară* de J. Salinger), precum și unor opere a căror temă, apropiată de tema filmului lui Resnais *Noapte și ceață*, este rezolvată în spiritul tradiției romanului psihologic dostoievskian. Într-o analiză a operei lui Dostoievski, M. M. Bahtin [70] a relevat trăsăturile monologului și dialogului interior (termenul de dialog interior a fost introdus de M. M. Bahtin, iar mai tîrziu de C. Mauriac, independent unul de altul),

---

tograful sonor a fost anticipată (pe baza comparației cu structura timpului la Homer), încă din anul 1933, în articolul lui R. Jakobson, *Verfall des films?* în „Sprache im technischen Zeitalter", 1968, nr. 27 (*Zeichensystem Film. Versuche zu einer Semiotik*).

[69] Filmul lui Resnais *Vara trecută la Marienbad* a demonstrat în mod strălucit că în filmul în care este larg folosit montajul, spectatorul are de-a face cu un timp trecut fictiv (imaginar) ; acest lucru era demonstrat, înainte de turnarea filmului lui Resnais, în cartea amintită mai sus, *Le cinéma et le temps*.

[70] M. M. Bahtin, *Problemi tvorcestva Dostoevskogo*, Leningrad, izdatelstvo Priboi, 1929.

care facilitează reflectarea unor evenimente ca fiind concomitente. Unitatea de timp la Dostoievski anticipează unitatea de timp din cele mai bune opere ale literaturii contemporane, în care desfășurarea acțiunii este limitată la una sau mai multe zile (de pildă, trei); vezi exemplele citate mai sus.

Importanța timpului, ca temă (de exemplu în *Muntele vrăjit* de T. Mann) și ca principiu de construcție în arta acestui secol, explică și frecvența simbolurilor sau a mijloacelor de măsurare a timpului, de pildă a ceasului („observator neînsuflețit" al timpului), fenomen identificabil la cei mai de seamă reprezentanți ai artei. E destul să amintim cadranul ceasului fără ace în scena visului din filmul lui Bergman *Fragii sălbatici*, ceasul (de regulă pendulă) în tablourile lui Chagall, de exemplu în tablourile *Timpul — rîu fără maluri* (1930—1939), *Soției mele* (1933—1944), *Iluzionistul* (1943) (despre ceasurile din tablourile lui Chagall foarte plastic a scris L. Aragon în versurile dedicate pictorului), ceasul din *Zgomotul și furia* de Faulkner (acest episod este analizat de Sartre în articolul amintit). În poezia Marinei Țvetaeva *Minutul*, găsim o opoziție caracteristică a simbolurilor timpului măsurabil — pendula și veșnicia. Desigur, seria exemplelor poate continua. Dar fenomenul secolului al XX-lea, cel mai semnificativ din acest punct de vedere, îl constituie creșterea importanței artei prin excelență temporală — cinematograful, pentru care timpul este aproape principalul (și unicul) principiu structural [71].

CINEMATOGRAFUL ȘI TIMPUL

Înțelegerea cinematografului ca o artă prin execelență temporală a fost pentru prima dată detaliat dezvăluită în 1918 de către V. E. Meierhold în conferința sa, bazată pe experiența căpătată în urma realizării filmului *Portretul lui Dorian Gray*. Negînd dreptul fotografiei de a

[71] A. Tarkovski, *Zapeceatlennoe vremea*, în „Iskusstvo kino", 1967, nr. 4; vezi, de asemenea, lucrarea menționată mai sus: J. Leirens, *Le cinéma et le temps*.

fi considerată artă, Meierhold susținea că în film „avem de-a face cu elemente ale mișcării, cu îmbinări de planuri și cu dimensiuni temporale". „Trebuie să reținem — afirma el — că filmul este un fenomen care se desfășoară în timp și spațiu, iar dezvoltarea capacității de a percepe timpul pe ecran este menirea actorilor viitorului." [72]

P. P. Pasolini, care nu demult a scris un articol despre această problemă, susține că cinematograful este o tehnică audio-vizuală, cu ajutorul căreia se creează un lung cadru-episod ce fixează imagini care constituie pentru ochii și urechile noastre o realitate. Acest cadru durează numai atîta timp cît noi sîntem în situația de a vedea și a auzi („cadru-episod subiectiv nesfîrșit, care se încheie odată cu viața noastră") [73]; el este reproducerea timpului prezent. Dar odată cu introducerea montajului, deci odată cu trecerea de la cinematograf la film (fenomen pe care Pasolini îl compară cu trecerea de la limbă la vorbire), timpul prezent se transformă în timp trecut (pentru cinematograf este specific „prezentul istoric" — *praesens historicum*). Montajul acționează asupra materialului filmului, cum acționează moartea asupra vieții, pentru că, după Pasolini, numai moartea dă vieții un sens definitiv [74]. Pasolini consideră că problema fundamentală a neorealismului și a noului film o constituie reprezentarea și recreerea timpului vieții [75], ceea ce coincide cu punctul de vedere al lui A. Tarkovski asupra esenței cinematografului.

Dacă după filmele lui Griffith *Nașterea unei națiuni* și *Intoleranță*, montajul unor fragmente de peliculă a devenit unul din cele mai frecvente procedee de construc-

---

[72] Vs. Meierhold, *Portret Doriana Greia*, în vol. *Iz istorii kino. Dokumenti i materiali*, Moscova, izdatelstvo Iskusstvo, 1965, pp. 19, 23. Dar lui Meierhold nu-i era clară încă relația montaj-timp (vezi mai jos părerea lui Pasolini).

[73] P. P. Pasolini, *La paura del naturalismo (Osservazioni sul piano-sequenza)*, în Nuovi argomenti', nuova serie 1967, nr. 6, p. 15.

[74] *Ibidem*, p. 16; în privința ideii sale despre semnificația morții, Pasolini aderă la concepțiile unor autori din secolul al XX-lea, ca R. M. Rilke și A. Malraux.

[75] *Ibidem*, pp. 20—21.

ţie în filmul mut clasic (procedeul respectiv a redus chiar la montaj toate mijloacele din toate artele ; vezi, de pildă, primele studii teoretice ale lui Eisenstein), în ultimele decenii, însă, la mulţi regizori de film se constată o tot mai mare detaşare de „lipiturile de montaj". Pentru prima dată acest imperativ a fost clar formulat de Rosselini ; aceeaşi cerinţă de a folosi cît mai rar montajul este exprimată şi de unul dintre cei mai renumiţi regizori tineri italieni, Bertolucci. În lucrările de critică cinematografică din ultima vreme, analiza limbajului cinematografic acordă un rol tot mai mare cadrelor-episod extrem de lungi, echivalente frazelor de montaj din filmele mai vechi. Merită să reţinem însă faptul că cele mai bune filme despre arta plastică sînt realizate totuşi în maniera „montajului scurt" (de exemplu, primele filme ale lui A. Resnais despre *Guernica* lui Picasso şi despre V. van Gogh ; ulterior, însă, Resnais va cultiva caracteristicile scriiturii de montaj). Adoptînd montajul „vertical" (în acest film şi în cele de mai tîrziu, un rol esenţial îl are sunetul, care redă atmosfera războiului, a raidurilor aeriene, a bombardamentelor), Resnais parcă reconstituie acel ritm de receptare a *Guernicăi*, care este propriu tabloului însuşi. Dar, spre deosebire de tablou, „lipiturile", care au funcţia unor elemente formale, la Resnais sînt alcătuite din elemente inexistente în tablou : lucrări de tinereţe ale lui Picasso pe teme spaniole, ziare, documente despre războiul civil din Spania. *Guernica* lui Resnais devine astfel un colaj făcut în spiritul lui Picasso din perioada cubistă [76].

Studierea teoriei cinematografului din punct de vedere al problemei raportului continuu — discret, problemă fundamentală pentru ştiinţa secolului al XX-lea, a fost popularizată încă într-o lucrare din tinereţe a lui

[76] Trăsăturile caracteristice ale artei unor mari pictori ai secolului al XX-lea (de pildă, Picasso) pot fi raportate la problema reliefării structurării temporale (vezi vol. M. Martin, *Jazik i kino*, p. 244) ; relaţia cubism-cinematograf, subliniată de numeroşi critici de artă din secolul al XX-lea, are, prin urmare, o semnificaţie complexă. În ambele cazuri, pe primul plan trece principiul construcţiei discrete.

V. B. Șklovski [77], care mai tîrziu (în 1928) observa cu subtilitate trăsăturile fundamentale ale timpului cinematografic, afirmînd că în filmul lui Eisenstein, *Octombrie*, „timpul real este înlocuit cu timpul cinematografic" [78]. În cinematografia contemporană din Europa apuseană (în special la M. Antonioni, ale cărui experiențe, legate de problema timpului exprimat în dimensiunile lui reale, sînt evidente mai ales în minutul de tăcere de la bursă din filmul *Eclipsa*) se recurge tot mai frecvent la procedeul de a opri clipa, transformînd un anumit cadru din film într-o fotografie. În filmul lui Antonioni *Blow-up*, acest procedeu constituie chiar baza unui subiect de factură aproape polițistă : fotografiile făcute întîmplător de către erou (fotograf profesionist) fixează urmele crimei, dar fotografiile dispar și clipa oprită în finalul filmului se dizolvă într-un joc de carnaval absurd, ai cărui participanți prind o minge inexistentă (care parcă simbolizează caracterul ireal al fluxului de evenimente surprins în film). Același interes pentru stop-cadru care se reia (parcul ca refugiu) îl întîlnim și în filmul lui Resnais *Vara trecută la Marienbad*, a cărui temă o constituie caracterul ireal al scurgerii timpului și subiectivitatea memoriei. Raportul dintre imobilitatea tabloului (sau a fotografiei) și desfășurarea filmului în timp înclină spre elementul static care devine predominant, în raport cu elementul dinamic, acolo unde filmul redă nu atît mișcarea, cît absența desfășurării în timp.

Cinematograful oferă cele mai mari posibilități tehnice pentru experimente privind problema timpului. Filmul lui R. Clair, de pildă, *S-a întîmplat mîine*, al cărui titlu (ca și subiectul, dealtfel, bazat pe introducerea deliberată a viitorului în prezent, viitor introdus prin ziarul de a doua zi) răspunde experimentelor referitoare la deplasarea în timp întîlnite și în literatură. Limbajul cotidian (dacă facem abstracție de limbajele culturilor

---

[77] V. B. Șklovski, *Literatura i kinematograf*, Berlin, 1923.

[78] V. B. Șklovski, *Oșibki i izobreteniia*, în vol. *Za sorok let. Statii o kino*, p. 103. Despre condensarea unei varietăți de teme într-un „timp unic" în filmul *Octombrie*, vezi S. M. Eisenstein, *Rejissiura*, ed cit., t. IV, 1966, p. 324.

neeuropene, ale căror particularități au fost amintite mai sus) presupune, de regulă, existența a trei planuri temporale, începînd cu timpul prezent (momentul vorbirii) [79], precum și a unei succesiuni temporale stricte cauză-efect. Arta literară în astfel de opere novatoare ca, de pildă, *Alice în țara minunilor* (unde Alice, chiar de la început, încearcă să-și imagineze cum va arăta flacăra lumînării după ce va fi stinsă, iar rîsul motanului izbucnește înainte de apariția lui și rămîne încă mult timp după ce el dispare) a dus la paradoxuri de tipul celor pe care le-a formulat O. Mandelstam în versurile :

Poate că șoapta s-a născut înaintea buzelor,
Și unde nu erau copaci, se roteau frunzele,
Și cei cărora noi le închinăm experiența,
Au căpătat chip înaintea experienței.

Dar încercarea de a reda în artă o astfel de întrepătrundere a planurilor temporale și a reprezentărilor obișnuite despre timp devine posibilă nu atît în literatură, cît mai ales în film, care s-a dovedit mijlocul cel mai firesc pentru redarea succesiunii psihologice „particulare" a timpului. Cinematograful a început să fie considerat drept model al psihologiei umane, fapt ce se explică și prin modalitățile amintite mai sus de redare a monolo-

[79] În legătură cu problema respectivă, vezi : Iuri S. Martemeanov, *O forme zapisi situații*, în vol. *Mașinnii perevod i prikladnaia lingvistika*, „Biuleten obiedineniia po mașinnomu perevodu", fasc. 8, Moscova, 1964, pp. 127—128, 146—149 ; N. N. Leontieva, *Opisanie slov so znaceniem vremeni*, ibidem, pp. 33—49. Este caracteristic faptul că toate exemplele de „neconcordanță pur semantică", aduse de N. Chomsky (vezi N. Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, 1965, p. 77), se referă tocmai la nerespectarea normelor temporale, fenomen nesesizat de Chomsky (despre particularitățile construcțiilor temporale de tipul „*a greif ago*", „*all the moon long*", „*all the sun long*" în poezia lui Dylan Thomas, vezi V. Ivanov, *O iazikovih pricinah trudnostei perevoda hudojestvennogo teksta*, în Aktualnie *problemi teorii perevoda*, t. II, Moscova, 1967, pp. 274—275, 278, nota 11). Despre studierea categoriei timpului în lingvistica semantică contemporană, vezi recenzia lui T. Todorov la E. N. Bendix, *Componential Analysis of General Vocabulary* („Lingua", 1968, vol. 20, nr. 1, p. 108).

gului interior. Destul de frecvent, această comparație cu filmul ca modalitate artistică apare și în beletristică (este suficient să ne referim la amintirile eroinei, ca la un film care se repetă, din romanul *Casa văduvelor* al lui H. Böll, unul dintre scriitorii contemporani la care narațiunea se desfășoară într-o succesiune psihologică, nu cronologică).

De la începutul secolului se desfășoară polemica dintre oamenii de știință care văd în cinematograf modelul unei receptări a lumii ce ne aparține și cei care neagă această analogie. Reprezentarea modelului cinematografic, în care impresia de continuitate a mișcării se realizează pe baza succesiunii fotografiilor discrete, a fost considerată de către A. Bergson ca o trăsătură caracteristică a intelectului, și în nici un caz a instinctului ; prin urmare, adevărata schimbare nu este redată prin modelul cinematografic, ci prin durata reală în care prezentul și trecutul se întrepătrund. B. Russell, care nu era de acord cu supoziția lui Bergson privind caracterul limitat al acestui model, nota că „mișcarea infinită ar putea fi foarte bine reprezentată în film, unde ar exista un număr infinit de imagini și unde n-ar putea fi vorba niciodată de o imagine *următoare*, pentru că între două imagini sînt altele, într-un număr infinit“ [80].

F. I. Șcerbatski a comparat punctul de vedere al lui Bergson, conform căruia aparatul nostru receptor, ca și filmul, reconstituie mișcarea din instantanee, cu concepțiile logicienilor budiști, unde „lumea este reprezentată... într-un mod asemănător cinematografului“ [81] ; pentru ei „lumea este un film“ [82].

O problemă similară privind receptarea „fragmentară“ a timpului este rezolvată și de psihologia experimentală. Pentru rezolvarea problemei caracterului discret sau a continuității timpului psihofiziologic intern în științele

[80] B. Russel, *Istoriia zapadnoi filosofii*, *Moscova*, 1959, pp. 812—813.

[81] F. I. *Șcerbatski*, *Teoriia poznaniia i loghika po uceniiu pozdneișih buddistov II*, *Ucenie o vospriiatii i umozakliucenii*, Petersburg, 1909, p. 74.

[82] Th. Stcherbatsky, *Buddhist Logic*, vol. I, Leningrad, 1932, p. 82.

naturii, sînt fundamentale lucrările din ultima vreme consacrate problemei „ceasului biologic", care măsoară mişcarea timpului organismelor vii, precum şi cercetările despre funcţionarea ritmică necondiţionată a centrilor nervoşi, activitate studiată în special pe baza centrului respirator, a centrilor măduvei spinării, care dirijează reflexul scărpinatului şi al mersului (precum şi reflexele centrilor vorbirii, cu toate că în acest caz datele experimentale obţinute pot fi interpretate în mod diferit). Activitatea spontană într-un mediu permanent, cu impulsuri ce se autosincronizează, a fost cercetată într-unul din cele mai cunoscute modele de biologie cibernetică construit de I. M. Gelfand şi M. L. Ţetlin. Pentru a studia „ceasul" creierului, de pildă, Viner a considerat ca fiind deosebit de importante datele pe baza cărora sistemul nervos central receptează impulsuri cu intervale de 100 m/sec. În toate cercetările biologice amintite se are în vedere însă nu timpul în sensul larg al cuvîntului, ci intervalele de timp în succesiunea lor [83].

Exemplele analizate — al căror număr ar putea fi substanţial mărit — demonstrează că atît ştiinţa, cît şi arta secolului nostru ridică, în ceea ce priveşte timpul, probleme similare, cu toate că în fiecare caz aceste probleme sînt rezolvate în mod diferit în fiecare sferă a activităţii spirituale [84].

---

[83] Despre diferenţa dintre „intervalele temporale" şi „timp", vezi A. A. Fridman, *Mir kak prostranstvo i vremea*, ediţia a II-a, Moscova, Nauka, 1965, p. 55 şi urm.

[84] Autorul mulţumeşte, şi pe această cale, lui B. F. Egorov, R. O. Jakobson, M. I. Lekomţeva, I. K. Lekomţev, G. A. Lesskis, I. M. Lotman, Z. G. Mint, E. V. Paduceva, B. A. Uspenski şi lui B. A. Zaharin, pentru observaţiile făcute cu prilejul discutării lucrării sale.

DMITRI LIHACIOV

EVOLUȚIA STILURILOR ȘI STILUL BAROC

„STILUL TIMPULUI"

„FIZIONOMIA ARTISTICĂ A EPOCII", „stilul epocii" se pot manifesta numai în anumite stadii ale evoluției conștiinței estetice. „Stilul epocii" este legat de natura deosebită a acestei conștiințe.

Pentru arta evului mediu, ca și pentru arta populară, este caracteristică complinirea lor deosebit de distinctă cu elemente stilistice constitutive unitare. În vechea izbă țărănească, clădită de dulgheri țărani, cu mobilă lucrată de tîmplari țărani, plină de obiecte casnice, lucrate de meșteri țărani — totul, de la lingura de lemn și pînă la căluțul de pe acoperiș, este subordonat unui stil unitar. În limitele epocii sale și ale caracterului său, acest stil artistic popular este unitar, deși fiecare regiune, iar uneori fiecare sat, își au specificul lor, indiciile „de semn" caracteristice lor. După veșminte poate fi ușor stabilită starea socială și familială a omului[1], după o furcă de tors — locul ei de proveniență.

„Stilul epocii", unitar pentru toate artele și pentru toată vremea sa, se întîlnește numai în anumite stadii ale evoluției conștiinței estetice, cînd încă nu există orientări diferite în artă și nici stilurile individuale ale artiștilor. Elementul individual se resimte slab în operele de artă legate de „stilul epocii". Tocmai în perioadele de dominație ale stilului unitar, ușurința receptării artistice a operelor de artă duce la formarea unor principii universale de constituire a stilului, a formelor convenționale și a canoanelor. Și invers.

[1] Vezi P. Bogatyrev, *The Functions of Folk Costume in Moravian Slovakia*, The Hague, Paris, 1971.

Unitatea stilului este specifică și evului mediu. Elementul artistic este parcă revărsat în viață. El cuprinde nu numai arta, dar și întregul mod de viață, vestimentația, toate produsele meșteșugărești, ideologia, incluzînd teologia, gîndirea politică, exprimată în legende cu valoare artistică și în mituri istorice. În societatea medievală, viața se supune unui stereotip artistic unitar.

Uneori frumusețea acestei unități estetice a vieții i-a subjugat într-atît pe oamenii epocii moderne, că întotdeauna și în toate țările, mai cu seamă în perioada dominației romantismului, s-au găsit partizani ai vremurilor de altădată, care năzuiau să reînvie această unitate estetică a vieții, cel puțin în propriul mod de viață și în propriile opere artistice. Dar niciodată încă nici unul dintre oamenii epocii moderne și ai culturii moderne nu a realizat și nu putea să realizeze acea subordonare armonioasă a întregii sale vieți acelui stil artistic unitar, specific evului mediu și modului de viață popular de odinioară. Aceasta se explică în primul rînd prin faptul că, spre deosebire de epoca modernă, unitatea stilului artistic în epoca evului mediu nu se realiza, ci se păstra, ea era tradițională.

Oricît le-ar fi fost de trist s-o recunoască, admiratorii romantici ai antichităților naționale erau nevoiți în cele din urmă să înțeleagă că unitatea stilului în evul mediu exista datorită unei oarecari inflexibilități estetice a oamenilor acelor timpuri.

Inflexibilitatea estetică nu este un concept apreciativ. Introducîndu-l, nu avem nicidecum intenția de a discredita și a diminua însemnătatea acelor „stiluri ale epocii", care erau atît de caracteristice pentru evul mediu. Inflexibilitatea estetică, pe de o parte, a contribuit la promovarea în viață a unui principiu stilistic unitar, iar pe de altă parte, a închis oamenilor timpului calea spre însușirea și înțelegerea altor stiluri, altor culturi, precum și a elementului individual în creație.

Într-adevăr, pentru orice stil, cea mai „activă" și importantă trăsătură a lui este unitatea elementelor stilistice constitutive. Artistul își creează opera, subordonînd-o unui ritm unitar, unui „modul" artistic unitar, subordonînd și forma, și conținutul unor „cadențe" ar-

tistice generale, unificînd extrinsecul cu intrinsecul, ideea cu întruchiparea ei prin anumite procedee repetitive sau asemănătoare.

Cititorul, spectatorul, ascultătorul trebuie să facă un anumit efort pentru a descoperi această unitate artistică, să reproducă, să repete în conștiința sa acel act creator veșnic activ, care stă întotdeauna la baza oricărei opere de artă.

V. M. Jirmunski definește astfel importanța stilului, ca fenomen care înlesnește, datorită caracterului său unitar și sistematic, activitatea de percepție a persoanei care receptează — desigur, în primul rînd, a cercetătorului: „...conceptul de stil înseamnă nu numai coexistența efectivă, temporală sau spațială, a diferitelor procedee, ci condiționarea lor reciprocă intrinsecă, relația organică sau sistematică existentă între diferite procedee. Astfel, noi nu spunem: de fapt, în sec. al XVIII-lea, în Franța, cutare formă a arcelor se îmbina cu cutare structură a portalului sau a bolților; noi afirmăm: cutare arc cere o formă corespunzătoare a bolților. Și așa cum paleontologul, după cîteva oase ale unui animal-fosilă, cunoscîndu-le funcția în organism, reconstituie întreaga structură a fosilei, tot astfel cercetătorul stilului artistic, după structura coloanei sau rămășițele frontonului, poate să reconstruiască într-o formă generală ansamblul organic al clădirii, să „prevadă" formele ei prezumtive. Asemenea «previziuni», desigur, într-o formă foarte generală, noi le socotim principial posibile și în domeniul stilului poetic, dacă cunoașterea procedeelor artistice în unitatea lor, adică în obiectul lor artistic principal, va fi adecvată cunoștințelor reprezentanților artelor plastice sau ale paleontologilor." [2]

Orice receptare a operei de artă are un caracter creator și într-o măsură sau alta se efectuează după „sugestia" artistului. Tocmai coparticiparea receptorului la actul creator al artistului constituie acea „delectare" produsă de opera de artă, fără de care însăși opera de artă nu poate exista. Amintesc în treacăt că această „de-

[2] V. M. Jirmunski, *Voprosî teorii literaturi*, Leningrad, 1928, p. 51.

lectare" nu este nicidecum de ordin hedonist. Ea se poate îmbina cu compasiunea, cu groaza față de urîtul din viață, cu senzația acută a nedreptății sau cu mînia împotriva imperfecțiunii sociale. Această delectare este de un gen cu totul aparte, deși se întîmplă că persoane neevoluate din punct de vedere estetic cer de la operele de artă delectare și plăcere în cel mai direct sens al cuvîntului.

Actul creator al celui ce receptează opera de artă înseamnă coparticipare la creație și el nu este nici pe departe ușor. Știm bine că receptarea multor opere de artă cere o serioasă pregătire estetică, un fel de antrenament, cunoștințe și flexibilitate a conștiinței estetice. Aceasta se recunoaște în muzică (în ceea ce privește așanumita muzică serioasă), deși nu se recunoaște întotdeauna pentru pictură, sculptură, poezie.

Receptînd opera de artă, noi ne lăsăm călăuziți de acest principiu stilistic formativ, de „ideea stilului", și în conștiința noastră dăm la o parte toate elementele întîmplătoare — neregularitățile liniilor și suprafețelor, fisurile și alte „imprecizii" ale întruchipării artistice. Noi reconstituim în minte simetria ideală, reconstruim ritmul riguros, ghicim armonia culorilor acolo unde ea este dată numai prin aluzii etc. Și, ceea ce este mai important, „recunoaștem" legătura conținutului cu întruchiparea lui într-o formă anume. Marile stiluri ale epocii, diferitele orientări stilistice și stilurile individuale sugerează și dirijează generalizarea artistică nu numai a creatorilor, dar și a celor ce receptează.

Principalul în stil este unitatea lui: „autonomia și integritatea sistemului artistic"[3]. Această integritate orientează percepția și coparticiparea la creație, determină direcția generalizării artistice a cititorului, spectatorului, ascultătorului. Stilul restrînge potențele artistice ale operei de artă și prin aceasta înlesnește apercepția lor. De aceea e firesc că „stilul epocii" apare mai cu seamă în acele perioade istorice cînd receptarea operelor

[3] V. M. Jirmunski, *Literaturnie teceniia kak iavlenie mejdunarodnoe*. Cel de al V-lea Congres al Asociației internaționale de literatură comparată (Belgrad, 1967), Leningrad, 1967, p. 13.

de artă se distinge printr-o inflexibilitate relativă, prin „rigiditate", cînd ea încă nu se adaptează ușor la schimbările stilului. Odată cu dezvoltarea generală a culturii și cu lărgirea diapazonului receptării, cu dezvoltarea flexibilității ei și a toleranței estetice scade importanța „stilurilor unitare ale epocii" și chiar a diferitelor curente stilistice. Aceasta se poate observa destul de clar în evoluția istorică a stilurilor. Stilul romanic, goticul, stilul Renașterii sînt stiluri ale epocii care cuprind în sine toate genurile artei și care, parțial, trec dincolo de frontierele artei, subordonîndu-și din punct de vedere estetic știința, concepția despre lume, filozofia, viața de toate zilele și multe altele. Barocul însă nu poate fi recunoscut ca „stil al epocii" decît cu mari restricții. Într-o anumită etapă a evoluției sale, barocul a putut exista concomitent cu alte stiluri — de pildă, cu clasicismul, în Franța. Clasicismul, care a înlocuit în întregime barocul, avea o sferă de influență și mai îngustă decît stilurile precedente. El nu cuprindea (sau cuprindea într-o măsură foarte neînsemnată) arta populară. Romantismul a cedat și în domeniul arhitecturii. Realismul își subordonează slab muzica, lirica, lipsește în arhitectură și balet. Pe de altă parte, el este un stil relativ liber și variat, ce permite diverse și profunde variante individuale în care se manifestă pregnant personalitatea creatorului.

Arta evului mediu se baza pe canoane stilistice și etichetă tocmai pentru că prin aceasta se înlesnea nu numai creația, dar și receptarea operelor artistice. Datorită canoanelor stilistice, a crescut posibilitatea de „previziune" în perceperea fenomenelor de artă. A crescut încrederea receptorului în împlinirea așteptărilor. Stilul nu era „ascuns" numai în opera de artă, ci revărsat în întreaga atmosferă artistică a epocii. În secolul al XIX-lea s-a produs dispariția treptată dacă nu a canoanelor înseși, cel puțin a ideii necesității canoanelor, ca principiu pozitiv în artă, fiindcă flexibilitatea percepției devenise destul de mare și dispăruse necesitatea unei „chei stilistice" unice pentru „citirea" operelor de artă. Receptorul de artă putea lesne „recunoaște" cîteva stiluri, să se adapteze stilurilor individuale ale autorilor ori stilului operei respective.

Progresul în artă înseamnă întîi de toate progresul în receptarea operelor de artă, care permite artei să se ridice pe o nouă treaptă datorită lărgirii posibilităților de coparticipare la creație și de asimilare a operelor unor epoci, culturi și popoare diferite.

Dar progresul acesta nu a fost rectiliniu și este legat de anumite pierderi. Așa, de pildă, existența „stilului unitar al epocii" a fost la timpul său un fenomen deosebit de valoros. Este important să notăm, de pildă, că percepția estetică în epocile existenței stilurilor unitare și atotcuprinzătoare a fost atît de înlesnită de această unitate, încît artiștii „puneau" în operele lor unele „obstacole" stilistice, pentru a face percepția creatoare. Astfel, în edificiile romanice și gotice a apărut o anumită asimetrie de suprafață, care obliga privitorul să reconstituie în imaginația sa creatoare simetria lor „interioară" mai profundă.

O construcție romanică autentică are portalurile ușor asimetrice, ferestre de mărimi diferite, coloane ușor deosebite, din alt fel de piatră sau cu capiteluri diferite ca formă ; în varianta saxonă a stilului romanic, coloanele naosului alternează cu stîlpi pătrați în secțiune. În goticul autentic, turnurile ce flanchează intrarea de apus în catedrală sînt deosebite chiar și ca înălțime. Aceste deosebiri, desigur, nu trec dincolo de anumite limite, permițînd privitorului să ghicească forma ideală. Dar în pseudogotic sau în stilul pseudoromanic din secolul al XIX-lea aceste deosebiri nu există : totul este perfect exact și „ordonat".

Aceeași neregularitate și asimetrie sînt caracteristice și construcțiilor rusești din perioada unității stilului. Neregularitățile zidului, asimetria ferestrelor, cupolele și turlele ușor deosebite între ele, tot ceea ce farmecă în mod deosebit în vechea arhitectură rusească este condiționat de faptul că arta, punînd în fața privitorului sarcina coparticipării la creație în limitele unui cod stilistic unitar, face posibilă această coparticipare prin aplicarea inexactă a codului. Opera de artă pune probleme și concomitent sugerează căile de rezolvare a lor.

„Imperfecțiunea" intenționată a formei de suprafață sublinia perfecțiunea acelei forme ideale pe care o des-

coperea privitorul în opera de artă, cu ajutorul actului creator. Această asimetrie superficială și o anumită imperfecțiune generală a formei dau operelor arhitecturii romanice sau monumentelor de arhitectură rusească veche un farmec deosebit și permit să se distingă ușor construcțiile autentice de imitațiile secolului al XIX-lea.

Aceste inexactități ale „stilurilor epocii" nu depind de cauze întîmplătoare : de imperfecțiunea tehnicii, de pildă, cum cred unii cercetători de artă, sau de faptul că anumite detalii erau realizate de diferiți meșteri în lipsa unor indicații riguroase, cum încearcă să afirme alții. Aceste inexactități au un temei estetic. Imperfecțiunea tehnicii sau imperfecțiunile de proiectare veneau parcă în întîmpinarea „perfecțiunii", a constanței și unității riguroase a codului estetic tradițional, ușor de citit și de aceea aplicat cu neglijență.

Așa a fost, de pildă, în Rusia kievleană. Unitatea stilistică a artei acestei perioade este uimitoare. Discursurile festive sînt construite după aceleași principii estetice ca și bisericile. Bisericile și pictura lor, muzica executată în ele, cuvintele slujbei rostite în ele erau subordonate unui stil monumental unitar. Acest stil, în care variantele individuale erau foarte limitate, era lesne perceput, lesne completat, întregit, desăvîrșit. Operele se creează ușor. Stilul e „colectiv". Inerția mișcării vieții artistice, care nu admitea comutarea conștiinței estetice la alte stiluri, a trecut ușor peste diferitele asperități și peste o anumită nefinisare. De aici și în literatură caracterul de ansamblu, „fecunditatea", caracterul colectiv ale creației generațiilor de cărturari, care se succedau, combinările diferitelor genuri etc.

Astfel, opera de artă nu se contemplă ori se ascultă inert, ea „se cucerește" în mod activ de către spectator, cititor, ascultător. Această „cucerire" este înlesnită (dar nu pînă la capăt) chiar de către creator, care creează un fel de cod stilistic, pentru „citirea" operei sale, pentru receptarea ei estetică.

În epocile cînd elementul individual este slab dezvoltat în artă, cînd nu există orientări diferite, codul stilistic este unitar pentru epocă și într-o anumită măsură pentru toate artele. Unitatea codului stilistic, în-

flexibilitatea estetică, tradiționalismul înlesnesc atît creația cît și coparticiparea la actul creator, atît crearea operelor de artă, cît și receptarea lor. Și tocmai aceasta duce la o expansiune considerabilă a artei, pe care o observăm și în evul mediu, și în viața populară a altor epoci. Elementul artistic pătrunde în corespondența de afaceri, în ritual, în viața de toate zilele, în limba vorbită etc.

Deprinderea și obișnuința codului estetic permit să fie urmată mai puțin strict exactitatea întruchipării stilului, consecvența promovării principiilor stilistice constitutive. De aceea, în arta medievală sînt mai dese decît în timpurile noi încălcările simetriei și ritmului, se respectă mai puțin minuțios proporțiile, forma e mai „grosolană" și mai neglijentă, imaginea mai generalizată și mai convențională. Această aparentă neglijență și „inexactitate" sînt necesare, fiindcă fără ele nu s-ar putea realiza în măsură deplină coparticiparea la creație.

Cînd toate operele ieșite din mina omului într-o măsură sau alta sînt subordonate unui stil unitar, dar mai cu seamă unuia singur, privitorul, ascultătorul și cititorul nu mai au nevoie să-și însușească noi coduri estetice, în consecință nu au nici toleranța, obișnuită pentru omul evoluat din punct de vedere estetic al epocii moderne, față de arta altor epoci sau a unor popoare străine. Universul artistic al omului medieval este ușurat și în același timp închis și limitat.

Numai odată cu slăbirea tradiționalismului, cu apariția orientărilor în artă și a elementului individual arta devine mai „exactă", „ordonată", iar unitatea stilistică mai consecventă, deși mai „îngustă" ca sferă de aplicare, care nu cere difuzare în întreaga ambianță a omului. Frumusețea apare ca un element nou în cadrul vechiului. Elementul absolut nou „nu e recunoscut". Și raportul dintre nou și vechi se schimbă mereu. Odată cu creșterea flexibilității și a „nivelului intelectual" al conștiinței estetice, partea noului devine tot mai mare, pe cînd partea vechiului abandonează și scade. Dar elementul absolut nou nu poate totuși exista: el nu este recunoscut. Cu cît conștiința estetică este mai primitivă, cu atît îi este mai necesar vechiul pentru a percepe noul.

De aceea e atît de mare partea tradiției în arta populară a timpurilor noi și în arta evului mediu. Totodată, în arta poulară și medievală se dezvoltă nu numai necesitatea tradiției, dar și a perceperii întregii ambiante printr-o cheie stilistică unitară. Treptat, partea noului se mărește în artă, devine posibilă perceperea operelor de artă create într-o altă cheie stilistică. Posibilitatea „stilului epocii" dispare în trecut, apoi devine cu putință coexistența cîtorva stiluri în aceeași epocă, apar stilurile individuale ale autorilor.

Principala particularitate istorică a barocului rus consta tocmai în faptul că el n-a fost pur și simplu un „stil al epocii", ci una din orientările stilistice ale epocii. Aceasta era un indiciu că conștiința estetică atinsese o dezvoltare relativ mare.

Aici trebuie să facem o digresiune și să ne oprim asupra problemei barocului în evoluția stilurilor universale.

MARILE STILURI ȘI STILUL BAROC

Marile stiluri — stilul romanic, goticul, stilul Renașterii, barocul, clasicismul, romantismul, realismul — sînt socotite de obicei egale ca valoare și de aceeași însemnătate. Aceasta duce, cred eu, la reprezentări greșite despre mișcarea și schimbarea stilurilor, la o schematizare inutilă a procesului cultural-istoric.

În realitate, marile stiluri cuprind cînd un domeniu mai mare, cînd un domeniu mai mic al culturii, cînd se limitează la anumite arte, cînd își subordonează toate artele sau chiar toate laturile principale ale culturii — se manifestă în știință, în teologie în felul de trai. Ele pot fi determinate de un mediu social mai larg sau mai puțin larg, de o ideologie mai importantă sau mai puțin importantă. Marile stiluri se deosebesc prin arhitectonica lor și prin rolul lor istoric.

Totodată, nici unul din marile stiluri n-a definit pe de-a-ntregul fizionomia culturală a epocii și a țării. Dominantele stilistice ale culturii populare se stabilizează foarte timpuriu. Marile stiluri exercită asupra lor doar o influență parțială. Pe de altă parte, marile stiluri pot

exista concomitent în epocile de trecere de la un stil la altul.

Nu voi atinge aici toate problemele evoluției marilor stiluri, voi releva doar anumite laturi.

Mai întîi voi atrage atenția asupra faptului că evoluția stilurilor este asimetrică. Această asimetrie se exprimă în exterior prin aceea că fiecare stil se schimbă treptat de la simplu la complex, însă de la complex la simplu el revine numai în urma unui anumit salt. De aceea schimbările stilurilor se produc în mod diferit: lin — de la stilul simplu spre cel complex, și brusc — de la stilul complex la cel simplu.

Aceasta este lesne de înțeles: trecerea de la un stil la altul înseamnă trecerea de la un sistem închis, unitar, la altul. În sistem poate exista o mișcare interioară, dar această mișcare se înfăptuiește mai ușor ca o complicare a stilului, ca o „încremenire" (termenul lui A. N. Veselovski) treptată a lui, ca o degenerare treptată, decît ca o trecere de la ceva perimat la ceva viu. Pentru ca în schimbul stilului vechi, închistat în decorativism și procedee formale repetate, să vină stilul nou și simplu este necesar saltul.

Într-adevăr, ceea ce se numește de obicei stil romanic (stil „romanesc" sau, cum îl numesc englezii, stil „normand")[4] este înlocuit de stilul gotic în decursul a mai mult de o sută de ani— de la mijlocul secolului al XII-lea

[4] Vorbind despre stilul romanic, am în vedere și ceea ce în ultima vreme se numește stil romanic (sec. XI—XII), și ceea ce astăzi se obișnuiește să se numească perioada „preromanică" (sec. VI—X). Este vorba despre faptul că termenul „romanesc", folosit astăzi în studiile de artă occidentale, este relativ tîrziu (a fost introdus de arheologul Charles de Gerville). Inițial în el era inclusă întreaga artă europeană, începînd cu secolul al VI-lea pînă la mijlocul secolului al XIII-lea. Însă în ultimii ani, în studiile de artă occidentale se subliniază că dezvoltarea artei europene a fost întreruptă de cuceririle ungurești și normande din secolul al X-lea și că arta romanică s-a format numai la începutul secolului al XI-lea. Totodată, arta romanică este împărțită în romanică timpurie („primul romanesc") și romanică matură („al doilea romanesc"). Arta care precede distrugerile ungurești și normande (carolingiană, ottonică etc.) a început să fie numită „preromanică" („preromanesc"). Nu socotesc însă po-

pînă la mijlocul secolului al XIII-lea. Formele simple ale arhitecturii, muzicii, picturii, literaturii romanice trec treptat în complicatul stil gotic. Această evoluție de la simplu la complex se realizează și în cadrul fiecăruia dintre cele două stiluri. În acest sens, stilul romanic tîrziu este mai apropiat de goticul timpuriu (cf., de pildă, catedrala din Ely, sec. XII, lîngă Cambridge), iar goticul tîrziu (așa-zisul gotic flamboiant) se deosebește puternic de goticul timpuriu iarăși prin complexitatea sa.

Trebuie să ne oprim mai amănunțit asupra trecerii de la stilul romanic la gotic. Această trecere este caracteristică și ne este necesară în continuare pentru unele analogii. Îmi permit să dau un citat amplu din cartea lui J. Gimpel *Constructorii catedralelor*. J. Gimpel scrie: „Toate studiile de istorie a arhitecturii medievale fac deosebirea clasică *(the classic)* între monumentele romanice și gotice și sînt de acord că trecerea a avut loc la mijlocul secolului al XII-lea. Această deosebire presupune că stilul gotic posedă trăsături specifice, cum ar fi, de pildă, arcurile butante rampate sau bolțile ogivale: însă multe biserici gotice au fost construite fără arcuri butante rampate și cercetătorii încep în sfîrșit să înțeleagă că arcurile butante rampate nu au importanța care li s-a atribuit inițial. Între clădirea romanică și cea gotică în ansamblu nu este o deosebire izbitoare, dar este deosebire între biserica de la mijlocul secolului al XI-lea și biserica din secolul al XIII-lea. Această deosebire este determinată de asimilarea treptată a sutelor de mici des-

---

sibil să se numească „preromanică" o artă de durată mai lungă și, după cum mi se pare, mai importantă decît cea propriu-zis „romanică". Și una, și cealaltă aparțin unui stil unitar, deși în dezvoltare, la care, în plus, se poate vorbi de o comuniune deosebit de importantă cu arta Bizanțului. De aceea, convențional, voi respecta terminologia veche, deși, recunosc, a numi „romanic" un stil comun tuturor țărilor europene, incluzînd aci și pe cele neromanice, nu este chiar potrivit (despre termenii noi „romanesc", „preromanesc" ș.a. vezi *Larousse Encyclopedia of Byzantine and Medieval Art*. General Editor René Huyghe, London, 1963, pp. 228—311). În ultimii ani, bibliografia despre arta romanică crește cu repeziciune. În schimbul pasiunii pentru baroc se manifestă evident pasiunea pentru arta romanică și „preromanică".

coperiri tehnice, datorate inventivității arhitecților și muncitorilor constructori de catedrale. Nu există constructori de catedrale «romanice» sau de catedrale «gotice» *per se*, așa cum n-au existat nici ateliere romanice sau gotice. Au existat numai constructori care creau și alții care-i copiau pe aceștia, bazîndu-se pe tehnica veche. Aceasta este important de subliniat. Este uimitor că timp de 250 de ani, de la sfîrșitul secolului al XIII-lea pînă la începutul secolului al XVI-lea, adică în perioada cînd au fost înălțate transeptele din Sens, Senlis și Beauvais, nu se poate vorbi de progres în tehnica construcțiilor. Goticul flamboiant, apărut la sfîrșitul secolului al XIV-lea, a fost doar decor de suprafață, adăugat scheletului tehnic, perfecționat din secolul al XI-lea pînă în cel de al XIII-lea inclusiv. Fiindcă în decurs de 250 de ani arhitecții au fost inventivi, iar în decursul următorilor 250 de ani s-au mulțumit să-și copieze predecesorii. Această stagnare în evoluția arhitecturii, care a început de la sfîrșitul secolului al XIII-lea, a fost un fenomen legat de toate laturile istoriei medievale : religioasă, tehnică, economică, socială și psihologică. Despărțirea arbitrară a stilului romanic de cel gotic la mijlocul secolului al XII-lea nu corespunde vreunor evenimente istorice, în timp ce a doua jumătate a secolului al XIII-lea a fost una din epocile extraordinare ale evului mediu. Perioada începînd cu anul 1050 și pînă la mijlocul secolului al XIII-lea a fost pentru Europa în ansamblu și pentru Franța în special perioada unei dezvoltări dinamice. A fost epoca unei creativități excepționale, în decursul căreia cele mai mari minți ale Lumii apusene propovăduiau, instruiau ori conduceau — sfîntul Bernard, Abélard, Francesco d'Assisi, Toma d'Aquino, Roger Bacon și Ludovic cel Sfînt. Și constructorii de catedrale își înălțau construcțiile lor uimitoare, care au devenit mărturii ale celei mai de seamă epoci a creștinismului medieval." [5] Mai departe J. Gimpel relevă că din 1277 a început perioada reacțiunii, a crepusculului creștinismului medieval și de afirmare a „dreptului canonic" întru susținerea

[5] J. Gimpel, *The Cathedral Builders*, New York — London, 1962, pp. 10—12.

creștinismului oficial. În citatul de mai sus ne interesează următoarele : două stiluri — romanic și gotic — în evoluția lor sînt strîns legate între ele, iar perioada cea mai creatoare în dezvoltarea lor o constituie cea dintîi. Tocmai în prima perioadă, cea romanică, a dezvoltării artei romanico-gotice apar invențiile tehnice și e clară legătura cu filozofia și teologia, adică baza ideologică a stilului.

Această ultimă teză poate stîrni nedumerire, întrucît e larg răspîndită ideea că tocmai arta gotică e cea mai „spiritualizată". Într-adevăr, de obicei se crede că predominarea în gotic a liniilor verticale asupra celor orizontale înseamnă aspirație spre înălțimi, proprie conștiinței religioase. Se prea poate ca așa să fie, dar cu toate acestea este neîndoielnic faptul că în comparație cu stilul romanic goticul este simțitor mai puțin definit sub raport ideologic. Aspirația lui spre înălțimi poate exprima religiozitatea catolicismului și a ereziilor. Legătura lui cu conștiința religioasă este foarte generală, mai ales în limitele acestei „aspirații spre înălțimi". Sistemul simbolic al creștinismului, atît de complet și detaliat reprezentat în stilul romanic, în gotic este distrus, fărîmițat într-o măsură considerabilă. Goticul este emoțional și irațional, în vreme ce arta romanică este teologică și motivele ei ideologice sînt închegate într-un sistem grandios și armonios. [6]

Numeroasele lucrări despre arta romanică, publicate în prezent în Apus, relevă întreaga măreție a acestui stil, pînă acum insuficient apreciat de istoricii culturii, artei și literaturii.

Așadar, în evoluția stilului romanic și gotic există o continuitate evidentă. Dar trecerea de la gotic la stilul Renașterii este discontinuă și în salturi. Deși ambele stiluri au avut o perioadă de existență comună, aici nu poate fi vorba de o trecere treptată. Saltul este întotdeauna pregătit de dezvoltarea anterioară. Și saltul de la gotic la Renaștere a fost pregătit. În ceea ce privește trecerea de la o concepție la alta, aici, după cît se pare, în

[6] Vezi : Em. Mâle, *L'Art religieux du XII-e siècle en France*, Paris, 1928.

general nu se poate vorbi de salt : concepția nu cere acea integritate care este obligatorie pentru marile stiluri.

Despre pregătirea stilului Renașterii înlăuntrul goticului s-a scris mult și în repetate rînduri. Stilul Renașterii se maturizează în gotic. Goticul tîrziu, care a precedat nemijlocit Renașterea, poate fi considerat într-un anumit sens ca Prerenaștere (a nu se confunda cu protorenașterea, care a precedat goticul în Italia). În gotic se află și mișcare, și psihologism, aduse la cea mai puternică expresie. Elementele eliberării personalității, deocamdată încă în cadrul religiei, sînt prezente în gotic, mai ales în cel tîrziu. Cu toate acestea goticul și Renașterea sînt stiluri absolut diferite. Ceea ce s-a maturizat în gotic, a impus apoi schimbarea categorică a întregului sistem al stilului. Noul conținut a spart forma veche și a dat naștere unui nou stil — Renașterea.

Odată cu apariția Renașterii începe din nou o perioadă de căutări ideologice, de apariție a unui sistem unitar de concepții, de invenții tehnice îndrăznețe etc. Și odată cu nașterea acestui nou mare stil, care a pătruns în toate laturile creației umane, începe iarăși procesul complicării treptate și al decăderii simplității. Renașterea se complică, după Renaștere apare manierismul, iar după el — barocul. Barocul, complicîndu-se la rîndul său, trece — în unele domenii ale artei (arhitectura, pictura, arta aplicată, în parte — literatura) — în rococo, la fel cum mai înainte Renașterea trecuse în manierism.

Însă încă din secolul al XVII-lea alături de baroc apare clasicismul. Clasicismul este de acum un sistem stilistic cu totul nou, deși există o vreme concomitent cu barocul (cum s-a întîmplat, de pildă, în Franța). Clasicismul se complică, și printr-un șir de etape intermediare, se schimbă cu romantismul. Aceste etape intermediare sînt preromantismul și sentimentalismul, în care se îmbină particularitățile stilistice ale clasicismului cu particularitățile romantismului în formare. Să ne oprim deocamdată aici.

Ce înseamnă de fapt complicarea stilului — a celui romanic în gotic, a stilului Renașterii în baroc, a clasicismului în romantism ? Aceasta înseamnă nașterea

treptată a unui stil nou, opus prin caracterul său, dar care, cu toate acestea, este secundar. Această secundaritate creează o anumită detașare a stilului de sistemele ideologice riguroase, posibilitatea stilului secundar de a servi ideologii opuse direct — progresiste și reacționare, ea este legată de apariția iraționalismului, de înmulțirea elementelor decorative, parțial de fărîmițarea stilului — de apariția, în el, a diferitelor variante. Fiecare stil din rîndul întîi își are „perioada sa helenistică" tîrzie, în care se creează stilul din rîndul al doilea. Toate aceste trăsături le observăm cînd luăm asemenea perechi de stiluri, precum „romanic-gotic", „Renaștere-baroc", „clasicism-romantism". În fiecare din aceste perechi observăm în cea de a doua fază creșterea decorativismului, apariția formelor rupte de conținut (formele abstracte), apariția variantelor stilistice, destinate unui cerc îngust, „celor puțini", „cunoscătorilor", creșterea „autonomiei" stilului, cînd același stil poate exprima conținuturi diferite. În procesul complicării și formalizării oricărui stil, fie el primar ori secundar, scade întrucîtva legătura lui cu o anumită ideologie. Într-o anumită măsură, și stilul romanic, și Renașterea, și clasicismul sînt capabile, în cea de a doua jumătate a dezvoltării lor să servească unor sisteme ideologice diferite. Dar stilurile secundare, cum sînt goticul, barocul, romantismul, prin forța complexității lor și a unei „formalizări" (a nu se confunda cu formalismul !) sporite, se bucură de o autonomie mai mare. Tocmai aceasta permite stilului secundar să exprime în variantele sale tendințe ideologice diverse, pînă la cele mai opuse — progresiste și reacționare. Aceasta se manifestă și în gotic, care, pe de o parte, spre apusul său, se opune Renașterii, iar pe de alta, reflectă el însuși unele fenomene prerenascentiste, ca, de pildă, ideologia franciscanismului. Același lucru se poate observa și în baroc, care în anumite variante exprimă ideologia Contrareformei (barocul iezuit, de pildă), iar în altele — fenomenele progresiste ale epocii. Aceasta se referă și la romantism, cu diversele lui variante ideologice.

În stilurile primare, legătura cu ideologia este cu mult mai profundă. Stilul romanic, la începutul său, reflectă o singură ideologie — și aceasta progresistă :

ideologia feudalismului în dezvoltare. O singură ideologie, de asemenea progresistă, exprimă la apariția sa și stilul Renașterii. O singură ideologie exprimă inițial și clasicismul.[7]

Și fiecare din aceste ideologii este reflectată de marii gînditori. Cele spuse se referă și la clasicism, al cărui front științifico-filozofic este variat reprezentat de Bacon, Hobbes, Gassendi, Descartes, Newton și mulți alții.

Aceasta nu înseamnă nicidecum că stilurile secundare nu au nici o legătură cu ideologia. Tocmai de la ideologie ele primesc impulsul inițial. Însă variantele lor stilistice sînt pestrițe, și ele nu prezintă unitate ideologică, precum stilurile primare.

În ansamblu, trebuie recunoscut că evoluția fiecărui stil, primar și secundar, pornește de la simplu la complex, dar această evoluție de la simplu la complex este reprezentată deosebit de limpede în fiecare din îmbinările : stil primar plus stil secundar. Stilul secundar, luat ca ansamblu convențional, e mai complex decît stilul primar. „Ontogeneza se află în unitate cu filogeneza."

Nici unul din stiluri nu este închis și irepetabil, desine-stătător. Formîndu-se, fiecare stil se adresează stilurilor precedente, înrudite cu el prin caracterul lor. De aceea, Renașterea, stil primar, se adresează tot unui stil primar — antichitatea, alt stil primar, clasicismul — antichității și Renașterii, barocul — stil secundar — se simte atras de gotic, romantismul — de baroc și de gotic.

Am trasat schematic doar principalele contururi ale evoluției stilurilor. Trebuie subliniat în mod deosebit că evoluția stilurilor nu urmează o schemă riguroasă, ea nu intră în „cercul vicios" al repetițiilor uniforme : com-

[7] E. N. Kupreianova, în lucrarea sa *K voprosu o klassitizme* (în revista „XVIII vek", t. 4, Moscova-Leningrad, 1959, pp. 5—44), a demonstrat convingător falsitatea părerii generale despre limitele nobiliare, de clasă, ale artei clasicismului. Ea a arătat că la baza clasicismului a stat ideologia burgheziei, care sub protectoratul absolutismului și-a afirmat „drepturile la o participare activă în viața politică de stat" (p. 31) și care, de aceea, a lansat ideea despre „morala naturală" și „omul natural" (mai amănunțit vezi în articolul semnat de E. N. Kupreianova).

plicarea treptată a simplității inițiale și orientarea bruscă spre o nouă simplitate, cu o nouă bază ideologică.

În fața noastră nu se află o „pendulare" obișnuită a stilurilor, cum presupune Dm. Čiževsky [8], ci o asemenea „pendulare", în timpul căreia mișcarea în parte e iute, clară, puternică, iar mișcarea în partea cealaltă se încetinește treptat, se cufundă în indefinit și liniile ei de forță se fracționează.

Istoria literaturii și știința istorică cunosc numeroase teorii privitoare la ciclurile închise ale dezvoltării culturilor (de la M. Montaigne pînă la T. Toynbee, A. Weber, R. Benedict, M. Herskovitz, P. Sorokin și alții), conform cărora o cultură înlocuiește pe alta, și, după cît se pare, se vor înlocui una pe alta la nesfîrșit. Aceste teorii se întemeiază nu numai pe falsele reprezentări despre imanența evoluției culturale [9], ci, totuși, și pe unele observații concrete, deoarece într-adevăr culturile și stilurile se succed între ele. Însă în teoria ciclurilor închise, observațiile concrete nu se referă cel mai adesea la dezvoltarea generală, la direcția ei. Or, asimetria în trecerea de la un stil la altul arată că întregul proces de succesiune a stilurilor are o evoluție unidirecțională, care se desfășoară pe deasupra tuturor succesiunilor de stiluri.

În dezvoltarea artelor observăm două mișcări. O mișcare e principală, alta relativă. Cea dintîi — mișcarea principală și generală de succesiune a stilurilor — se desfășoară pe deasupra tuturor succesiunilor de stiluri. Ea este observată atunci cînd nu ne îndreptăm atenția asupra mișcării relative dinlăuntrul fiecărei perechi de stiluri — de la cel simplu la cel complex, de la cel plin

---

[8] Dm. Čiževsky, *Outline of Comparative Slavic Literatures*, Boston, 1952. Concepția lui Dm. Čiževsky despre „pendularea" stilurilor, de la stilurile de tip clasicist la stilurile de tip romantic și invers, este tributară teoriei lui E. R. Curtius despre existența doar a două stiluri — clasicismul și manierismul (E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Siebente Auflage, Bern und München, 1969).

[9] În parte, de teoriile imanenței evoluției culturilor sînt legate și ideile despre „stilurile epocii" — stiluri care cuprind absolut toate fenomenele timpului. Or, există perioade cînd diferite stiluri coexistă concomitent: stilul romanic și goticul, barocul și clasicismul (de pildă, în Farnța, în secolul al XVII-lea).

de conținut la cel fără conținut, de la cel socialmente determinat la cel relativ independent etc.

Aceași unidirecționalitate în evoluția artelor este relevată de încă o împrejurare : accelerarea treptată a succesiunii stilurilor. Nu voi preciza acum cîte secole ocupă stadiul antic în evoluția artei europene. Este o problemă complexă, dar stadiul elenistic n-are mai puțin de o jumătate de mileniu. Arta romanică ocupă de asemenea o jumătate de mileniu — din secolul al VI-lea pînă în secolul al VII-lea.[10] Goticul ocupă trei secole — de la sfîrșitul secolului al XII-lea pînă în secolul al XV-lea. Renașterea, două secole — XV și XVI. Barocul — aproximativ un secol și jumătate — două secole, cu centrul în secolul al XVII-lea. Clasicismul — puțin mai mult de un secol. Romantismul — o jumătate de secol.

De la particularitățile indirecte ale unidirecționalității în evoluția stilurilor să trecem la cele directe.

În istoria evoluției stilurilor observăm o slăbire treptată a convenționalității artei. Convenționalitatea este inseparabilă de artă, dar o convenționalitate rudimentară este înlocuită cu una mai complexă și mai puțin evidentă.

Într-adevăr, arta romanică este în întregime deschisă, vădit convențională. Ea e construită pe simboluri și alegorii, pe semnificația „secretă" a oricărei forme, a oricărui procedeu. Stilul Renașterii e considerabil mai puțin convențional decît stilul romanic. Și mai puțin convențional este clasicismul, și, în sfîrșit, numai o analiză de teoria artei sau de teorie literară poate descoperi convenționalul în realism. Decăderea convenționalității artei are loc pe tot frontul stilurilor primare — aceasta este mișcarea principală a artei. Arta se apropie de realitate, convenționalitatea nu dispare, dar capătă un caracter din ce în ce mai subtil și mai sublimat.

În această privință, importanța stilurilor secundare — goticul, barocul, romantismul — este parcă direct opusă : stilurile secundare încearcă să sporească coeficientul de convenționalitate în artă, dar, iarăși, fac aceasta cu forța diminuată și nici pe departe în același fel :

[10] Despre limitele cronologice ale stilului romanic vezi mai sus, nota 4.

aceasta este mișcarea relativă, inclusă în componența direcției principale. În unele stiluri secundare, convențio-nalitatea crește în domeniul conținutului (romantismul), în altele — în domeniul formei (barocul), dar în stilurile secundare, după cum am mai spus, aceste creșteri separate se diminuează treptat. Diminuarea convenționa-lității artei are deci loc și în stilurile secundare — cele mai convenționale. Mișcarea relativă a stilurilor secundare poate, prin urmare, să se afle în contradicție cu mișcarea absolută a artei spre diminuarea și sublimarea convenționalității.

Diminuarea necontenită a convenționalității artelor este semnificativă : ea este dovada apropierii crescînde dintre arte și realitate, fiind legată de dezvoltarea elementului umanist nu numai în arte, dar și în istoria umană, în realitate, de care arta se apropie.

Mișcarea principală, generală, a artei este legată de lupta de idei și principii și se efectuează prin impulsuri. Arta progresează prin conflict, în felul acesta pătrunde tot mai adînc în realitate, lărgindu-și tot mai mult tematica, mijloacele artistice și conținutul umanist, urmînd în acest sens procesul istoric universal.[11] Un stil „penetrant" este mai ales cel primar — închegat, conceptual, acut în simplitatea sa. După stilul primar apare un stil mai decorativ, mai puțin ideologic, irațional la baza sa.[12] Apoi, ca rezultat al luptei, urmează o nouă concentrare bruscă de forțe și o nouă descentralizare treptată a lor.

Arta își primește impulsurile de la realitate. Mișcarea generală a tuturor artelor numai atunci nu se observă cînd mișcarea relativă și subordonată este luată drept

---

[11] Despre dezvoltarea elementului umanist în istoria umană vezi remarcabila lucrare a lui N. I. Konrad *O smisle istorii* (în cartea lui *Zapad i Vostok*, Moscova, 1966, pp. 466—512 ; ed. a II-a, Moscova, 1972, pp. 446—486).

[12] Caracterizînd stilurile primare și secundare, nu le dau, cu bună știință, nici o apreciere. Ar fi antiistoric să introduci judecăți apreciative în descrierea marilor stiluri. Nu este apreciativ nici conceptul de artă decadentă, pe care-l folosesc din cînd în cînd. Avem în față un proces natural de „îmbătrînire" a stilului.

principală. Așa a procedat Ernst-Robert Curtius în renumita carte *Literatura europeană și evul mediu latin* [13]. Curtius a observat just tendința evoluției relative a stilurilor, de la stilul primar, numit de el clasicism, la stilul secundar, pe care l-a numit manierism. [14] Dar el a exagerat importanța descoperirii sale și a declarat că în istoria artelor (între care și a literaturii) există numai două stiluri. În fond, în sistemul lui mișcarea artei nu exista. [15] Exista doar regenerarea imanentă a clasicismului în manierism, întoarcerea la un nou clasicism și dezvoltarea unui nou manierism. În legătură cu aceasta Curtius propunea să se anuleze denumirea tuturor stilurilor, lăsîndu-se numai două : clasicism și manierism. Propunerea lui E. R. Curtius de a numi barocul manierism [16] a avut și are succes chiar și la cei care nu sînt întru totul de acord cu teoria lui.

---

[13] Vezi E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*.

[14] Termenul „manierism" provine de la termenul italian „*bella maniera*", folosit în Italia încă din secolul al XVI-lea în tratatul lui Francesco Lanzilotti, iar apoi în cunoscuta lucrare a lui G. Vasari (*Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*), pentru definirea stilului picturii din secolul al XVI-lea. Despre termenii „manieră" și „manierism" vezi Giuliano Briganti, *Der Italienische Manierismus*, Dresden, 1961, pp. 6—7. În anexă — bibliografia despre manierism.

[15] Cf. tendința analogă la Spengler, Worringer și în parte la Walzel de a înlocui conceptele de gotic și romantism, lăsînd pentru amîndouă unul singur : baroc (cf., de pildă : O. Walzel, *Hudojestvennaia forma v proizvedeniiah Goethe i nemețkih romantikov*, în vol. *Problemî literaturnoi formî*, Leningrad, 1928, pp. 70—104 ; de fapt, tendința de contopire a barocului cu romantismul pe solul „simțului german al formei" este exprimată, în această ultimă lucrare, foarte moderat).

[16] Din deceniul al patrulea al secolului al XX-lea a intrat în circulație termenul „manierism", aplicat artelor plastice de la mijlocul și din a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Curînd termenul a început să fie aplicat și literaturii din aceeași perioadă. Dacă-i excludem pe E. R. Curtius și discipolii lui, pentru care termenul „manierism" a înlocuit conceptul de „baroc" și o serie de alte curente, cercetătorii înțeleg de obicei prin manierism ori Renașterea tîrzie, ori barocul timpuriu. De fapt, acest lucru nu are importanță, fiindcă manierismul este trecerea „lină" de la Renaștere la baroc, trecere pe care noi am socotit-o tipică pentru procesul nașterii stilului secundar din cel primar — în cazul de față, a barocului din Renaștere. Dacă

Apariția fiecărei perechi noi de stiluri nu este determinată de legitatea internă a „autodezvoltării" stilurilor, ci de schimbările sociale radicale. Dezvoltarea feudalismului și creștinismului determină apariția stilului romanic. Schimbările sociale din secolul al XIV-lea (apariția orașelor-comună și dezvoltarea capitalismului) determină apariția stilului Renașterii. Clasicismul este legat de alianța burgheziei cu absolutismul [17]. Accelerarea treptată a evoluției stilurilor, relevată de noi, reflectă accelerarea evoluției societății. Așa stau lucrurile cu stilurile primare. În ceea ce privește stilurile secundare (goticul, barocul, romantismul), evoluția lor se desfășoară cu mai puține potențe creatoare ale condițiilor sociale cristalizate și de aceea în apariția lor există, într-adevăr, mai multe elemente de autodezvoltare, autocomplicare, de o anumită „autonomie" față de ideologie, cînd unul și același stil poate exprima și idei progresiste, și idei reacționare (ceea ce e deosebit de evident în gotic și în romantism). Stilul secundar se izolează uneori în mediul „savant", devine un stil pentru un cerc restrîns, iar ca rezultat al ornamentației dezvoltă forme relativ slab legate de conținut.

Numeroase teorii despre succesiunea stilurilor într-o măsură sau alta înfățișează această succesiune ca un lanț care intră în „cerc vicios" : după un stil de un anumit tip apare un stil de alt tip, apoi revine stilul primului tip, care se schimbă din nou cu stilul de tipul al doilea etc. Nu există evoluție în artă. Există doar o alternanță infinită și uniformă a stilurilor, dar cauzele acestei alter-

---

vom considera manierismul ca ultima etapă a Renașterii va fi limpede asemănarea manierismului cu ultima etapă a barocului — rococoul. Și în manierism, și în rococo avem de-a face cu formalizarea stilului, degenerarea lui, predominarea decorativismului, a ornamentalismului. Această situație nu contrazice cîtuși de puțin părerea expusă mai sus despre baroc ca formalizare a stilului Renașterii. Există însă puncte de vedere care consideră manierismul un stil cu totul nou, mai definit decît Renașterea și barocul (v. J. Bosquet, *Mannerism : The Painting and Style of the Late Renaissance*, New York, 1964, p. 31).

[17] Adopt caracterizarea sociologică a clasicismului propusă de E. N. Kupreianova în lucrarea *K voprosu o klassițizme* (pp. 31—33 și urm.).

nanțe nu se indică sau se indică unele primitive : de pildă, stilul se „saturează", plictisește, de aceea, chipurile, artiștii revin la cel precedent, cel părăsit. Dar oboseala prin artă și în legătură cu aceasta necesitatea „insolitării" ei nu poate fi factorul evoluției ei creatoare.

Într-adevăr, alternanța perechilor de stiluri ocupă doar o singură perioadă, limitată, în evoluția artei universale : din antichitate și pînă în vremurile noastre. La apariție, alternanța stilurilor are unele forme, în epoca modernă — altele. Pe deasupra tuturor alternanțelor și succesiunilor se desfășoară evoluția generală a artei, a bazei ei stilistice. În aceasta constă deosebirea „schemei" propuse de cele precedente.

Cauzele succesiunii perechilor de stiluri constă în următoarele. Realitatea nu-și alege stilul dintre cele existente (să admitem că iezuiții „și-au ales" barocul, născut în cercurile progresiste ale societății), ci creează un stil nou și transformă pe cel vechi. Aceste două procese — crearea stilului și transformarea lui — sînt deosebite în esență și duc la rezultate diferite. Ceea ce eu numesc stil primar este un stil creat, iar cel secundar este un stil transformat.

Conștiința societății neîmpărțite în clase, inflexibilă din punct de vedere estetic și puțin receptivă la nou, subordonează întreaga activitate umană unui singur stil atotcuprinzător. Întreaga activitate a omului din societatea dinaintea apariției claselor într-o măsură sau alta este legată sincretic de trăiri estetice. Succesiunea stilurilor apare abia în societatea împărțită în clase și semnifică apariția posibilității restructurării conștiinței estetice a societății, comutarea ei de la un stil la altul. La început, marile stiluri, care se schimbă unul pe altul, înglobează de asemenea o parte însemnată a activității umane : știința, modul de viață, religia etc. Odată cu dezvoltarea receptivității estetice, necesitatea unicității stilului pentru fiecare epocă în parte („stilul epocii", „codul estetic al epocii") se diminuează treptat. Stilul începe să se limiteze la anumite ramuri ale artelor (în romantism, realism) și cultivă tot mai susținut deosebirile estetice individuale dintre creatori.

Dezvoltarea stilurilor individuale, începută foarte timpuriu în arta societății împărțită pe clase, înlătură treptat necesitatea subordonării întregii creații unui singur mare stil. Aceasta se observă în realism. Realismul cultivă permanent principii stilistice noi: acesta este, în artă, un curent cu dezvoltare proprie. El este posibil datorită flexibilității conștiinței estetice a societății contemporane, care poate folosi diverse „coduri estetice". Despre aceasta am scris deseori. Deasupra alternanței perechilor de stiluri, are loc în artă dezvoltarea ei generală, care este legată de creșterea receptivității estetice și a libertății estetice, dar este determinată de dezvoltarea generală a societății umane.

Odată cu creșterea conștiinței social-estetice, convenționalitatea, proprie întregii creații artistice, își pierde treptat caracterul rectiliniu și primitiv, și într-o oarecare măsură extraestetic, devenind tot mai sublimată și desăvîrșită din punct de vedere estetic. Convenționalitatea nu se diminuează, ci devine mai organică și mai puțin sesizabilă.

Realismul nu este echivalent cu celelalte mari stiluri. În el se manifestă cu acuitate individualitățile scriitoricești și căutările noului. În cadrul realismului există o diversitate categorică a diferitelor stiluri individuale și realismul însuși în ansamblu nu poate fi definit numai ca stil sau stiluri. De aceea el nu dezvoltă un nou și unic stil secundar.

Apariția realismului încununează legic dinamica succesiunii marilor stiluri, dar problema realismului cere o abordare specială, aici însă nu ne putem opri asupra lui.

APLICAREA TERMENULUI „BAROC" LA LITERATURĂ

Accepția etimologică a termenului „baroc" nu este chiar atît de importantă: că această denumire provine de la numele unei perle de formă neregulată sau de la denumirea de nomenclator a unuia din silogismele scolastice, deși ultima ipoteză este considerată astăzi aproape

incontestabilă.[18] Mult mai important este altceva : termenul de „baroc" nu a fost introdus de reprezentanţii acestui stil, ci de adversarii lor — clasiciştii — în secolul al XVIII-lea. Clasiciştii, care se considerau reprezentanţii „gustului superior", criticau cu asprime arta precedentă, socotind-o barbară, grosolană, lipsită de gust, scolastică, medievală. Toate acestea erau reflectate în termenul „baroc". Această împrejurare nu trebuie în nici un caz neglijată, întrucît în ultima vreme s-au înmulţit încercările, elogiind barocul şi extinzînd acest concept la toate fenomenele epocii, de a-i atribui ori anumite opere ale clasicismului şi ale anumitor reprezentanţi ai lui, ori clasicismul în ansamblu.

Există destule obiecţii împotriva aplicării termenului „baroc" la literatură. Dintre teoreticienii sovietici, împotriva folosirii acestui termen s-a ridicat P. N. Berkov.[19] Mulţi dintre teoreticienii literari francezi practic nu folosesc termenul „baroc".[20] Trebuie să recunoaştem că motivele unui asemenea refuz sînt serioase : toate definiţiile existente ale barocului sînt extrem de imprecise şi permit includerea în acest concept nu numai a barocului, dar şi a altor curente literare — printre care şi clasicismul şi subdiviziunile lui — sau identificarea integrală a barocului cu toate fenomenele epocii în care s-a dezvoltat.

Totuşi termenul „baroc", folosit iniţial numai în istoria arhitecturii, a început să fie aplicat şi altor arte. Încă din secolul al XVIII-lea, termenul „baroc" a fost aplicat în muzică, apoi, în secolul al XIX-lea — în sculptură şi pictură. Tocmai de această răspîndire şi extindere a conceptului „baroc" a fost inevitabil anticipată aplicarea lui cu privire la literatură. Particularităţile stilistice generale, remarcate în arhitectură, au putut fi aplicate şi fenomenelor literare din secolul al XVII-lea, care nu beneficiau de o definiţie stilistică unificatoare.

---

[18] Vezi sinteza bibliografiei despre provenienţa acestui termen în cartea : R. Wellek, *Concepts of Criticism*, New Haven and London, 1963, p. 69 etc. (şi suplimentar — p. 115 şi urm.).

[19] *Sbornik otvetov na voprosi po literaturovedeniu.* IV Mejdunarodnii siezd slavistov, Moscova, 1958, pp. 83—84.

[20] Vezi R. Wellek, *Concepts of Criticism*, pp. 83—84, 118—119.

Unitatea neîndoielnică în dezvoltarea diferitelor arte este determinată de faptul că toate artele sînt subordonate aceloraşi forţe social-economice. Crearea unei terminologii stilistice unice pentru toate artele şi, în special, a unor denumiri pentru diferitele stiluri este utilă, fiindcă permite, mai ferm decît înainte, să se unifice observaţiile asupra diferitelor arte şi să se releve legile dezvoltării lor.[21]

„Barocul" s-a dovedit a fi în teoria literară un termen potrivit nu numai pentru a stabili unitatea în dezvoltarea literaturii şi a altor arte, dar şi pentru a generaliza, chiar în teoria literară, unele fenomene ca gongorismul, culteranismul, conceptismul, marinismul, „bizarre" şi „Précieux", „a doua şcoală sileziană", poezia metafizică şi poezia „cavalerilor" etc. Odată cu apariţia termenului de „baroc", toate aceste fenomene au fost unificate ca fenomene de aceeaşi factură. Însă, anticipînd, vom spune că termenul de „baroc" are sens numai atîta vreme, cît acest concept nu se extinde la nesfîrşit şi nu încearcă să unifice particularităţi stilistice care se exclud reciproc.

Termenul de „baroc" a fost aplicat pentru întîia oară la literatură de H. Wölfflin în celebra sa carte *Renaşterea şi barocul*, a cărei primă ediţie a apărut în 1888.[22] Ideile lui Wölfflin, care a caracterizat stilul baroc, au avut o influenţă extraordinar de mare asupra teoreticienilor literari, mai ales asupra celor de orientare formalistă. Wölfflin presupune că deosebirea dintre *Orlando furioso* al lui Ariosto şi *Ierusalimul eliberat* al lui Tasso

[21] Voi releva, dealtfel, că observaţiile concrete asupra unităţii în dezvoltarea literaturii şi a altor arte (bibliografia în această problemă este foarte vastă) sînt frînate de faptul că cercetătorul trebuie să posede pentru asta o erudiţie uriaşă în diverse domenii. Observaţii concrete interesante conţin lucrările lui W. Sypher, mai ales în cartea : W. Sypher, *Renaissance. Rococo to Cubism in Art and Literature*, New York, 1960. Anumite neajunsuri ale observaţiilor concrete ale lui W. Sypher sînt relevate în articolul : Penrith Goff, *The Limits of Syfer's Theory of Style*, „Colloquia Germanica", I, 1967, pp. 111—117.

[22] H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, 1888, S. 83—85. O importanţă deosebită a avut de asemenea cartea lui H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, unde barocul şi Renaşterea sînt opuse unul altuia.

este deosebirea dintre stilul Renaşterii şi baroc. De fapt, pasiunea pentru „baroc" şi aplicarea acestui termen la literatură vine tocmai de la H. Wölfflin, deşi R. Wellek, autorul unei serioase sinteze a bibliografiei despre baroc, a arătat că încă înainte de H. Wölfflin termenul „baroc", a fost folosit, referitor la literatură, în 1878, de Nietzsche în lucrarea sa *Menschliches Allzumenschliches*, unde vorbeşte de stilul barochist al ditirambului grecesc şi despre perioada barochistă în retorica grecească.[23]

H. Wölfflin vede în baroc doar o sumă de trăsături pur formale. Totodată H. Wölfflin extrage trăsăturile formale ale barocului din foarte puţinele categorii pe care le aplică în analiza oricărui stil. Iată conceptele principale ale istoriei artei cu care operează H. Wölfflin în definirea stilurilor : linearitate şi picturalitate, platitudine şi profunzime, formă închisă şi formă deschisă (tectonic şi atectonic), pluralitate şi unitate, claritate şi obscuritate.[24] Pornind de aici, H. Wölfflin găseşte în baroc trăsături ca : picturalitate, profunzime, formă deschisă (atectonic), predominarea pluralităţii şi „obscurităţii".

Ulterior, numărul particularităţilor stilului baroc s-a înmulţit considerabil şi totuşi conceptul de „baroc" n-a devenit mai limpede. Nici una din trăsăturile formale ale barocului nu-i aparţine în mod exclusiv acestui stil. Multe din ele se întîlnesc în oricare din stilurile „secundare" menţionate de noi mai sus. Fiecare din trăsăturile barocului în literatură le putem întîlni şi în precedenta istorie a literaturii, uneori în cantităţi considerabile. Există multe „barochisme" mai ales în gotic, la care de fapt barocul întrucîtva a revenit. Anumite fenomene de baroc se întîlnesc chiar în scrierile părinţilor bisericii şi în perioada elenistică a literaturii. Metaforismul specific în

[23] R. Wellek, *Concepts of Criticism*, p. 116. Indicaţia lui A. A. Morozov că termenul „baroc" cu privire la literatură a fost folosit pentru întîia oară de „istoricul şi filologul polonez Edward Porębowicz în monografia închinată poetului Andrzej Morsztyn, apărută în 1893" (vezi A. A. Morozov, *Problema barokko v russkoi literature XVII — naceala XVIII veka*. „Russkaia literatura, 1962, nr. 3, p. 5) este, prin urmare, greşită.

[24] Heinrich Wölfflin, *Osnovnie poneatiia istorii iskusstva. Problemi evoliuţii stilea v novom iskusstve*, Moscova—Leningrad, 1930.

forma conceptismului [25], alegorismul, emblematismul, dragostea pentru contraste, „forma deschisă", în accepția wölffliniană a acestui concept — toate acestea se foloseau în literatura medievală.

Imprecizia termenului „baroc" depinde într-o măsură considerabilă de moda barocului, care dealtfel își are temeiurile ei. Pentru a explica această modă trebuie să ne întoarcem la cele ce-am spus mai înainte despre revenirea stilurilor la trecut: cele primare — la stiluri primare, cele secundare — la stiluri secundare.

Într-adevăr, interesul crescînd pentru problema barocului se explică prin numeroasele puncte de tangență dintre baroc și arta contemporană a secolului al XX-lea — expresionismul din deceniul al 3-lea [26], suprarealismul din anii următori etc. În această privință, un material abundent prezintă monografia *Lumea ca labirint. Manieră și manie în arta europeană*, scrisă de elevul lui Curtius, Gustav René Hocke [27]. Aici sînt prezentate în număr mare diferite paralele între artiștii barocului și artiștii și scriitorii artei decadente.

---

[25] Teoria conceptismului a fost dezvoltată de iezuitul spaniol Baltasar Gracián în lucrarea sa *Agudeza y arte ingenio*. Prin conceptism înțelegem concepțiile de imagini complexe, datorită cărora întreaga operă se transformă într-o metaforă desfășurată. Dar încă înainte de crearea teoriei conceptismului, în proza oratorică, construirea operei pe o singură metaforă sau imagine era larg răspîndită în perioada elenistică, de unde a trecut și în literatura medievală (în speță nu i-a fost străină nici literaturii vechii Rusii).

[26] Despre aceasta R. Wellek scrie (R. Wellek, *Concepts of Criticism*, p. 76): „Poezia barocului era receptată ca asemănătoare celui mai din urmă expresionism german, cu stilul lui năvalnic, încordat și exploziv și cu concepția lui tragică despre lume, provocată de urmările războiului".

[27] Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg, 1957. G. Hocke, ca elev al lui E. R. Curtius, neagă termenul de „baroc" și folosește doar termenul „manierism" în accepția specifică lui Curtius a acestui termen, atît atunci cînd se referă la baroc, cît și atunci cînd vorbește de arta decadentă europeană din secolul al XX-lea. Cea de a doua lucrare, mai tîrzie, a lui Hocke — *Manierismus in der Literatur* (Hamburg, 1959) — din păcate, mi-e cunoscută numai după titlu.

Totuşi, putem oare socoti că interesul cercetătorilor de artă contemporani pentru baroc este legat de interesul faţă de oricare din formele artei decadente şi ale manierismului ? Aici nu trebuie să existe simplificări. Din acest punct de vedere nu are deloc dreptate criticul slovac J. Mišianik, care vede în baroc o epocă cu „caracter irațional-clerical-cosmopolit", subliniind că nu întîmplător interesul pentru baroc a crescut în perioada de accentuare a fascizării şi de înăbuşire a libertăţii[28] în deceniul al 4-lea al secolului al XX-lea.

Un lucru este neîndoielnic : moda barocului, care a determinat pe cercetători să extindă excesiv acest concept, introducînd în baroc caracteristici improprii lui, subordonîndu-i noi şi noi curente, opere şi autori, să identifice barocul cu întreaga epocă în care el a înflorit, a diluat pînă la limită imaginea acestui stil. Termenul „baroc" a fost lipsit de substanţă concretă, devenind pur şi simplu un elogiu. În consecinţă, A. Boase putea vorbi cu deplină îndreptăţire despre extinderea ameninţătoare şi starea de insatisfacţie extremă a termenului „baroc".[29]

Mult mai izbutite decît încercările de a defini particularităţile barocului au fost, după mine, descrierile temelor şi motivelor lui tipice. În această privinţă se remarcă lucrările lui J. Rousset. Cartea lui J. Rousset, închinată literaturii din veacul barocului în Franţa[30], poartă subtitlul *Circe şi păunul*, în care el vede simbolurile a două din cele mai caracteristice motive ale barocului literar — nestatornicia şi decorativismul. Scrisă strălucit, cartea lui J. Rousset a deschis o cale complet nouă în abordarea barocului, depăşind formalismul definiţiei lui Wölfflin a barocului şi apropiindu-se de înţelegerea barocului ca stil plin de conţinut şi conţinut subordonat unui anumit stil. Pe baza definirii temelor, motivelor şi imaginilor barocului, J. Rousset a alcătuit

[28] *Sbornik otvetov na voprosî po literaturovedeniu*, p. 86.

[29] Alan Boase, *Etude sur la poésie de Jean Sponde*, în cartea : Sponde, *Poésie*, Editions Pièrre Gailler, Genève, 1949, p. 137.

[30] Jean Rousset, *La litérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Nouvelle édition, Paris, 1954. Vezi, de asemenea, *Anthologie de la Poésie Baroque Française*, vv. I—II. Textes choisis et presentés par J. Rousset, Paris, 1961.

antologia poeziei franceze a barocului. Tot el a aplicat metoda în teatru [31], balet și parțial în pictură. Metoda lui J. Rousset a deschis noi perspective și pentru cercetătorii artelor plastice. [32]

Motivele și temele par să indice caracteristici mai serioase ale barocului literar, dar nici aceste caracteristici nu pot fi riguros definite atîta vreme cît nu s-a conturat întreaga sferă a monumentelor barocului. Aici, studiul barocului literar creează un circuit închis al cercetării: pentru a defini toate temele și motivele, este necesar să ne reprezentăm clar întreaga sferă de monumente ale barocului, iar pentru a cunoaște întreaga sferă a monumentelor barocului, trebuie cunoscute acele caracteristici după care această sferă ar putea fi evidențiată.

Există o singură ieșire. Conceptul de „baroc" este complex. Nu se poate purcede numai de la indicii stilistice, formale ori tematice. Este necesar să se studieze funcțiile ideologice ale acestor caracteristici în ambianța istorică dată. Stilul este nu numai ansamblul unor anume caracteristici formale, nu numai ideologia care determină aceste caracteristici formale, ci și acea poziție pe care el o ocupă în istorie și în istoria artei. Toate „caracteristicile" stilului își capătă adevărata semnificație numai în legătură cu acea etapă a dezvoltării în care se află stilul respectiv. Anumite caracteristici ale barocului le putem găsi înainte de el în gotic, după el — în romantism, dar adevărata lor rezonanță „barocă" aceste caracteristici o capătă în ansamblul și în etapa istorică de evoluție a artei dintre Renaștere și clasicism (manierismul, care precede barocul, eu îl atribui stadiului tîrziu al Renașterii). În plan istoric-cultural, barocul este stilul care ia locul Renașterii, el însuși fiind înlocuit de clasicism.

Poziția istorică a barocului față de alte stiluri, semnificația socială a barocului nu sînt mai puțin importante decît caracteristicile lui formale. „Barocul" este nu nu-

---

[31] Despre emblematica barocă în dramă vezi, de asemenea, cartea: A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München, 1968.

[32] Vezi, A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bd. I—II, Budapest, 1956.

mai un concept formal-tipologic, ci și concret-istoric. Și încă ceva. Nu toate fenomenele unei epoci sau alteia pot fi unite sub conceptul de „stil al epocii". De asemenea, barocul nu poate fi privit ca o epocă, definiția barocului nu poate fi substituită cu simpla desemnare a granițelor cronologice. Aceasta ar însemna ca în conceptul de stil să înglobăm fenomene cu totul eterogene, fiindcă fiecare epocă este contradictorie, cuprinde fenomene contradictorii, iar granițele epocii nu pot fi niciodată determinate exact. A contopi tot și toate, ca fenomene tipice ale „stilului epocii", înseamnă a lipsi caracterizarea stilului de unitate, a o face imprecisă și inexpresivă în cel mai înalt grad.

BAROCUL — „STIL AL EPOCII" ?

Într-adevăr, ce aparține barocului la sfîrșitul secolului al XVI-lea, în secolul al XVII-lea și în prima jumătate a secolului al XVIII-lea ? Mai întîi să notăm că încercările din ultima vreme de a vedea manifestarea unui anumit stil dincolo de frontierele artei — în știință, filozofie, teologie, în latura socială a vieții, în psihologia umană etc. — în privința barocului suferă un eșec neîndoielnic. Dacă referitor la Renaștere putem vorbi de știința Renașterii, despre umaniști ca despre oameni ai Renașterii, despre filozofia Renașterii și despre gîndirea politică renascentistă, a vedea în baroc o anvergură analogă se poate doar cu mare greutate, atît de mare, încît conceptul de „baroc" poate în general să înceteze a mai exista ca ceva definit.

Ce înseamnă, de pildă, „omul barocului" ? Unii ne asigură că acesta ar fi Don Juan, ca tipul omului veșnic zbuciumat, schimbător, nestatornic, care caută și nu găsește femeia ideală, opus „omului de piatră" — comandorului. O asemenea interpretare a figurii lui Don Juan este proprie nu numai secolului al XVII-lea, dar într-o anumită măsură și lui Pușkin. Ce înseamnă „spiritul barocului", dacă în acest fenomen includem și descoperirile

astronomice și geografice din secolul al XVI-lea, clasicismul și manierismul, pe toți învățații și filozofii de toate felurile din secolul al XVII-lea ?

Barocul este considerat „stil al epocii" de către D. Čiževsky [33], A. Angyal [34] și mulți alții.

Eu aș obiecta împotriva aplicării denumirii de „stil al epocii" tuturor marilor stiluri. Într-adevăr, în fiecare pereche de stiluri numai cel primar este foarte adesea „stil al epocii". Stilul primar își subordonează cu autoritate toate artele și toate formele culturii, nelăsînd loc pentru alte stiluri. Așa a fost, de pildă, în epoca înfloririi stilului romanic, dar în perioadele de trecere de la stilurile locale la stilul romanic și de la stilul romanic la gotic chiar acest stil primar — cel romanic — nu mai este „stil al epocii". Renașterea [35] a cuprins toate laturile vieții culturale. Însă nici goticul, nici barocul și cu atît mai mult romantismul nu au fost „stiluri ale epocii lor". Aceste stiluri, prin forța esenței lor formalizatoare (nu formaliste !) nu au fost legate în aceeași măsură, ca stilul romanic sau Renașterea, de o anumită ideologie. Ele n-au aparținut unei epoci de avînt. Ele însele includeau în sine (în mod diferit în funcție de țară și de epocă) diverse ideologii și de aceea puteau exista alături și concomitent cu alte curente stilistice.

Goticul nu și-a subordonat toate fenomenele epocii și nici măcar n-a ocupat o poziție dominantă într-o serie de țări, ca de pildă, în Italia.

Pentru baroc este tipică suprapunerea cu clasicismul în Franța și Anglia, cu forme ale artei realiste în Olanda. La fel de precis, romantismul — stil secundar — n-a fost niciodată curent dominant în Rusia.

---

[33] Vezi D. Čiževsky, *Outline of Comparative Slavic Literatures*, Boston, 1952.

[34] A. Angyal, *Die slavische Barockwelt*, Leipzig, 1961.

[35] Prin Renaștere, de obicei, se înțelege nu numai stilul, dar și epoca, perioada istorică. În Renaștere noi includem evenimentele istorice și fenomenele culturale. Termenul de „baroc" e mai îngust. A-l folosi pentru desemnarea epocii, care cuprinde, să admitem, secolul al XVII-lea — începutul secolului al XVIII-lea, este imposibil. „Barocul" și „Renașterea" sînt noțiuni cu sfere diferite. Ele nu sînt echivalente.

Istoricii de artă sovietici, autorii *Istoriei artei*, au perfectă dreptate cînd afirmă : „Pornind de la categorii pur formale sau subiectiviste, mulți dintre savanții străini declară arta tuturor școlilor naționale din secolul 17 drept variante ale unui singur stil — barocul. În cazul dat, caracteristicile unuia din sistemele stilistice dezvoltate în această perioadă sînt extinse în mod arbitrar asupra artei secolului 17 în ansamblu. Asemenea apreciere, de fapt simplificînd tabloul general al dezvoltării artei în această epocă, nivelează particularitățile ideologico-metaforice ale diferitelor orientări artistice, lasă ascunsă lupta lor reciprocă". [36]

Tot atîta dreptate are, fără îndoială, M. V. Alpatov, cînd scrie despre arta Romei — capitala barocului : „Întreaga artă a secolului al XVII-lea a fost prin manifestările ei foarte variată și de aceea e puțin probabil să poată fi definită în totalitate ca baroc". Aceasta este just chiar cu rezerva pe care M. V. Alpatov o face în următoarea frază : „Dar anumite curente în arta secolului al XVII-lea au fost legate intrinsec cu barocul, tot așa cum chiar barocul italian prin multe laturi ale sale a venit în contact cu o serie de alte orientări ale artei secolului al XVII-lea, care își aveau la Roma reprezentanții lor" [37].

Barocul nu cuprinde toate fenomenele literare ale secolului al XVII-lea. Acest punct de vedere îl susțin și P. N. Berkov [38] și P. Kirchner [39]. La fel crede și A. I. Bileţki. [40]

I. N. Golenișcev-Kutuzov remarcă foarte just că „secolul al XVII-lea pentru Europa Occidentală nu poate fi cuprins doar prin termenul «baroc», mai corect ar fi să

---

[36] *Vseobșceaia istoriia iskusstv*, t. IV, *Iskusstvo 17—18 vekov*. Sub redacția generală a lui I. D. Kolpinski și E. I. Rotenberg, Moscova, 1963, p. 14 (*Introducere* — E. I. Rotenberg).

[37] M. V. Alpatov, *Vseobșceaia istoriia iskusstv*, t. II, Moscova—Leningrad ,1949, p. 156.

[38] *Sbornik otvetov na voprosi po literaturovedeniiu*, pp. 83—84.

[39] Vezi P. Kirchner, *Strömungen und Gattungen in der ukrainischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, „Zeischrift für slavistik", Bd. XIII, 1968, H. 3, p. 329 ff.

[40] Vezi Oleksandr Bileţki, *Zibrannia praț u piati tomah*, t. 2, Kiev, 1965, p. 62.

se folosească termenii «baroc» și «clasicism»"[41]. Într-adevăr, barocului nu i se poate atribui, mai întîi, clasicismul francez din secolul al XVII-lea, pe care a-l declara variantă a barocului este imposibil nu numai pentru că principiile lui stilistice constitutive sînt direct opuse barocului, ci și pentru că între reprezentanții clasicismului și cei ai barocului a avut loc o luptă continuă și o polemică deschisă. E drept, faptul că poetul italian Gianbattista Marino, care a trăit în Franța și a devenit aici principalul reprezentant al literaturii prețioase, aparținea barocului nu stîrnește nici un dubiu. Dar clasicismul secolului al XVII-lea în Franța a luptat necontenit cu literatura prețioasă și cu principiile marinismului. Principiile estetice ale lui Boileau și Racine sînt evident opuse barocului.[42] Nu întîmplător anumiți cercetători ai literaturii franceze din secolul al XVII-lea consideră anume lupta dintre clasicism și baroc drept cea mai caracteristică trăsătură a ei.[43]

Paul Meissner a atribuit literaturii barocului întreg veacul al XVII-lea englez[44]. Dar în literatura engleză din secolul al XVII-lea au existat nu numai poeți metafizici, ca John Donne și discipolii lui — Herbert, Crashaw, Woghan, precum și poezia de curte „a cavalerilor", în frunte cu John Suckling, și anumiți scriitori a căror apartenență la baroc poate fi, parțial sau total, recunoscută. Nu trebuie uitat că Milton a fost principalul adversar atît al școlii metafizice în poezia engleză, cît și al poeziei „cavalerilor". Desigur, aceasta nu înseamnă că datorită acestui fapt din creația lui lipsesc cu desăvîrșire trăsăturile barocului, dar în opera lui, fără a exclude *Samson*

---

[41] *Sbornik otvetov na voprosi po literaturovedeniiu*, p. 76.

[42] R. Montano consideră clasicismul francez din secolul al XVII-lea ca aparținînd barocului, dar pentru aceasta el este nevoit să denatureze particularitățile stilului lui Racine. El atribuie operelor lui goana barochistă după efecte, capacitatea de a încălca verosimilul, emoționalitatea extremă etc. (Rocco Montano, *Metaphisical and Verbal Arguzia and the Essence of the Baroque*, „Colloquia Germanica", I, 1967, p. 64).

[43] Vezi M. Reynold, *Le XVII-e siècle : le Classique et le Baroque*, Montreal, 1944.

[44] Vezi Paul Meissner, *Die geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks*, München, 1934.

Luptătorul, elementele clasicismului nu sînt mai puțin clare. A recunoaște pe Milton reprezentant al barocului se poate doar cu mari rezerve.

Dar problema cea mai controversată cu privire la posibilitatea anexării scriitorilor englezi de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și din secolul al XVII-lea la stilul baroc este problema barochismului lui Shakespeare. Entuziaștii susținători ai acestui stil au încercat să-l declare pe Shakespeare scriitor al barocului. Pe baza analizei „arhitectonicii" pieselor lui Shakespeare, Oscar Walzel a susținut apartenența lui la baroc.[45] După indicii exterioare pur formale, Shakespeare a fost trecut la baroc și de către Wilhelm Michels.[46] Poate fi amintit de asemenea Max Deutschbein, care a demonstrat apartenența lui *Macbeth* la baroc pe baza „aspectului elipsoidal" al structurii acestei drame[47]. Max Wolff presupune că numai o parte din operele timpurii ale lui Shakespeare aparțin barocului : *Venera și Adonis* și *Siluirea Lucreției*[48]. Roy Daniells, dimpotrivă, atribuie barocului operele din perioada tîrzie a creației lui Shakespeare[49].

Fără îndoială, la Shakespeare pot fi descoperite unele trăsături ale barocului. Printre acestea, poate, trebuie incluse toate elementele eufuismului, care au fost bine studiate în creația lui.[50] Nu trebuie uitat că Voltaire l-a numit pe Shakespeare „sălbaticul beat" tocmai pentru acele însușiri ale creației lui care pot fi numite barochiste : amestecul de sublim și vulgar, de terifiant și comic, contopirea diverselor stiluri etc. Însă nici un

[45] O. Walzel, *Shakespeares dramatische Baukunst*, „*Jahrbuch* der Shakespearegesellschaft", 52, 1916, S. 3—35.

[46] Vezi W. Michels, *Barockstil in Shakespeare und Calderon*, „Revue Hispanique", 85, 1929, p. 370—458.

[47] Vezi Max Deutschbein, *Shakespeares „Macbeth" als Drama des Barock*, Leipzig, f.a. (1936 sau 1937), S. 26—28.

[48] Vezi M. Wolff, *Shakespeare als Künstler des Barock*, „Internationale Montsschrift", 11, 1917, S. 995—1021.

[49] Vezi Roy Daniells, *Baroque Form in English Literature*, „University of Toronto Quaterly", 14, 1945, pp. 392—408.

[50] Dealtfel, eufuismul, care s-a manifestat deosebit de puternic în creația timpurie a lui Shakespeare, poate fi încadrat manierismului și nu barocului (dacă ar fi să separăm manierismul de baroc).

cercetător n-a izbutit încă să-l includă pe Shakespeare printre reprezentanții barocului pe baza unei analize exhaustive a întregii lui creații.

Într-adevăr, trăsăturile eufuismului în stilul lui Shakespeare, îmbinarea sublimului cu vulgarul, a terifiantului cu comicul etc. sînt prea neînsemnate pentru a putea rezolva problema includerii lui Shakespeare printre reprezentanții barocului.

Tot ce s-a scris mai bine despre legătura lui Shakespeare cu barocul aparține remarcabilului istoric literar sovietic A. A. Smirnov. Am în vedere excelentul articol *Shakespeare, Renașterea și barocul.*[51]

A. A. Smirnov a relevat legătura lui Shakespeare din a doua perioadă cu barocul. El a arătat că nu Shakespeare aparține barocului, ci barocul aparține lui Shakespeare ! Shakespeare transformă viziunea barocului și o supune artei și ideilor sale. Shakespeare introduce în sistemul său ideatic și artistic elementele privitoare la concepția asupra lumii, precum și principiile stilistice constitutive ale barocului. În esență, Shakespeare rămîne un umanist de concepție renascentistă, dar în cea de a doua perioadă a creației sale umanismul său devine mai complex prin faptul că el depășește tragismul baroc, complicarea barocă, introduce în anumite forme ale barocului un conținut nou de mare profunzime.

Concluzia care trebuie extrasă din articolul lui A. A. Smirnov este următoarea : este inutil a încerca să sărăcești creația genialului artist, subordonînd-o unui anumit stil sau unui anumit curent. Geniul își extrage posibilitățile creatoare din stilul dominant, dar nu se dizolvă în el. Nu este un elogiu superficial adus geniului. Este deslușirea relațiilor de creație pur „profesionale" în care intră artistul genial și marele stil.

Întocmai ca Shakespeare, artiști ca Velázquez și Rembrandt depășesc anumite elemente ale barocului, ridicîndu-se deasupra lui. Putem fi de acord și cu acei ce susțin că marii artiști ca Shakespeare, Tasso, Cervan-

[51] A. Smirnov, *Iz istorii zapadnoevropeiskoi literaturi*, Moscova—Leningrad, 1965, pp. 181—206.

tes, Michelangelo şi alţii fac parte din două stiluri — Renaştere şi baroc. [52]

Dar dacă, lăsînd la o parte toate deosebirile de principiu dintre diferitele stiluri din secolul al XVII-lea şi considerîndu-le neesenţiale, vom include în baroc totul şi toate, ce vom cîştiga sau vom lămuri prin aceasta? Fenomenele barocului sînt şi aşa destul de pestriţe şi variate : marinismul în Italia şi Franţa, gongorismul în Spania, „cea de a doua şcoală sileziană" în Germania, şcoala metafizică şi „cavalerii" în Anglia, sarmatismul în Polonia, ilirismul în Balcani, „barocul colonial" în Lumea Nouă etc. Toate aceste şcoli se deosebesc nu numai prin denumiri, ci şi în esenţă. Dacă vom atribui barocului şi curente opuse, aflate în luptă cu el, caracteristicile barocului vor dispărea definitiv.

Dar trebuie să ţinem seama de faptul neîndoielnic că ţări diferite au reacţionat diferit la baroc. Ţările clasice ale barocului sînt Italia şi Spania. În celelalte ţări, lucrurile stau altfel. Dacă Flandra, în frunte cu Rubens, Van Dyck, Jordaens, Brouwer, a fost în secolul al XVII-lea prevestitoarea tipică a barocului, nu se poate spune acelaşi lucru despre Olanda, unde Frans Hals, Rembrandt şi Jacob Ruysdael au fost în ansamblu departe de baroc. [53] Nu e întîmplător că o serie de istorici de artă (ca, de pildă, Baudet şi Hamann) îl exclud cu totul pe Rembrandt din baroc.

Apartenenţa la baroc a unei serii de artişti francezi, ale căror legături cu clasicismul sînt evidente, este de asemenea îndoielnică. În arhitectura Franţei este imposibil a recunoaşte ca reprezentanţi ai barocului pe Mon-

---

[52] Cf., pe lîngă articolul menţionat al lui A. A. Smirnov : Rocco Montano, *Metaphisical and Verbal Arguzia and the Essence of the Baroque*, p. 54.

[53] Anticipînd puţin, vom nota că, în problema bazelor ideologice ale barocului, deosebirea dintre aceste două ţări vecine în privinţa barocului poate fi lesne explicată prin următoarele : Olanda era ţară burgheză şi protestantă, pe cînd în partea de sud a Ţărilor de Jos revoluţia n-a avut succes, aici activizîndu-se catolicismul şi, odată cu el, barocul.

sard și Le Nôtre. Chiar în Spania — țara „clasică" a barocului — doar cu rezerve se poate recunoaște apartenența la baroc a lui Velázquez (aceste rezerve sînt asemănătoare cu cele întîlnite cînd e vorba de creația lui Shakespeare).

Dar iată ce este important : barocul a cuprins sub influența sa doar anumite genuri. În pictură acestea sînt de preferință frescele decorative monumentale, compozițiile de plafoane, portretele de gală și tablourile de altar. În vreme ce tablourile de gen (ca, de pildă, tablourile de gen olandeze), subiectele de peisaj sînt mai puțin subordonate barocului. Aceasta este o dovadă împotriva recunoașterii barocului ca „stil al epocii" autotcuprinzător, atoatesubordonator.

În consecință, nu se poate identifica ca stilul cu epoca. Țări diferite sînt subordonate diferit marelui stil, clase diferite sînt în mod diferit captivate de el, genuri diferite sînt atrase mai mult sau mai puțin în sfera de acțiune a barocului, și chiar creația diferiților artiști demonstrează doar o apartenență parțială la marele stil.

Sfîrșitul secolului al XVI-lea și întreg secolul al XVII-lea nu sînt subordonate barocului, ci se află în stare de luptă cu el. Stilul, într-o anumită măsură, înseamnă nivelare, este „destinul", care încearcă să încătușeze arta timpului său și să lipsească epoca de individualitățile ei. Doar un artist mediocru se supune în întregime cerințelor stilului. Așa se întîmplă, pesemne, în toate epocile și în cazul tuturor stilurilor.

Barocul nu poate fi identificat cu toate fenomenele secolului al XVII-lea și nu-i pot fi subordonate în întregime toate individualitățile marilor artiști ai vremii.

Apelul de a extinde sfera de acțiune a barocului asupra tuturor scriitorilor progresiști din punct de vedere istoric și semnificativi din punct de vedere artistic rămîne fără temei.[54].

---

[54] Un asemenea apel vezi în articolul lui A. A. Morozov *Problemî evropeiskogo barokko* („Voprosî literaturi", 1968, nr. 12, p. 113).

CONDIȚIONAREA SOCIAL-IDEOLOGICĂ A BAROCULUI

Stilul, în accepția largă dată de studiul artelor, și mai cu seamă marele stil nu poate fi atașat cu exactitate de o anumită ideologie și fixat de ea. Stilul este forma formelor, forma comună pentru multe forme individuale. El este relativ mai liber față de conținut decît forma concretă a operei concrete. De aceea stilul comun poate cuprinde opere cu conținut divers. Totuși...

Totuși, apariția, formarea stilului este întotdeauna strîns legată de anumite condiții sociale și ideologice. „Producerea" stilului aparține marilor forțe sociale. Mai mult, unor forțe mai ales progresiste. Aceasta se referă mai întîi la stilurile primare : stilul romanic, Renașterea, clasicismul, realismul. Stilurile primare apar sub influența marilor schimbări sociale și inițial reflectă ideologiile progresiste ale noilor condiții sociale. Dar, odată format, stilul poate să alcătuiască opere cu un alt conținut, să se mute în alt mediu, în altă țară cu altă conformație a forțelor sociale.

Iată de ce stilul primar, născut sub influența nemijlocită a noilor forțe sociale, nu mai este deloc asemănător cu cel precedent — stilul secundar. „Brusc" el devine din nou simplu și clar, „ideologic" și activ.

Puțin altfel stau lucrurile cu stilurile secundare, cum sînt goticul, barocul, romantismul. Apariția lor este legată nu numai de un conținut nou, dar și de formalizarea stilului precedent, a stilului primar, de complicarea lui, de decăderea lui, de o oarecare detașare a lui de conținut, de adîncirea decorativismului, de apariția lipsei de obiect, elementele căreia există în fiecare stil secundar. Pentru stilurile secundare sînt caracteristice și o anumită rupere de realitate, interesul pentru fenomenele de dincolo de moarte, iraționalismul. Totuși...

Totuși, și în cazul dat, la apariția sa, stilul secundar este de asemenea legat de un anumit mediu social (deși nu obligatoriu progresist) și de un anumit conținut de idei, poate doar mai puțin clar decît stilul primar. Iar formalizarea stilului secundar se desfășoară ceva mai

repede decît cea a stilului primar. Așa a fost și cu barocul.

N-am de gînd să spun ceva nou referitor la motivarea socială a stilului baroc. De mult a fost relevată legătura lui cu Contrareforma și reacțiunea feudală. În ultima vreme însă, în cercetările de specialitate se obișnuiește să se sublinieze „independența" barocului față de Contrareformă. Se subliniază prezența barocului în țările protestante și legătura lui cu ideologia progresistă. Dar această rectificare trebuie să se refere doar la barocul format, la etapa lui matură și la cea tîrzie, iar nu la apariția lui.

Apariția barocului se referă neîndoielnic la epoca numită de Marx epoca „acumulării primitive". Ea este legată și de acele zguduiri sociale și economice care au fost provocate de descoperirea Americii. Însă de aici nu trebuie deloc să tragem concluzia despre caracterul progresist al forțelor care au promovat barocul [55].

Într-adevăr, nu trebuie uitat că „revoluția pieței mondiale", ca rezultat al descoperirii Americii și a drumului maritim spre India, nu a dat naștere „crizei feudalismului", ci, dimpotrivă — reacțiunii feudale. K. Marx scria: „După ce revoluția pieței mondiale de la sfîrșitul secolului al XV-lea a distrus dominația comercială a Italiei de nord, a început mișcarea în sens invers" [56].

Spania și Italia devin țările clasice ale Contrareformei și tocmai în ele se dezvoltă și se maturizează barocul. Ia naștere Ordinul iezuiților, protectorul barocului. Bisericile iezuite reprezintă în modul cel mai tipic, arhitectura barocului. Papii (Sixtus V și Urban VIII) și cardinalii (Scipione Borghese) devin protectorii artei barocului.

Înfrîngerea mișcării țărănești din secolul al XVI-lea și Războiul de treizeci de ani au creat condiții favorabile dezvoltării barocului în Germania și Austria. Epoca ba-

[55] Tocmai o asemenea concluzie trage A. A. Morozov *(Problema barokko v russkoi literature*, p. 16). În aceeași lucrare el numește epoca barocului epoca lui Galilei, Kepler, Descartes, Giordano Bruno ș.a., unind, în expresii patetice, barocul cu descoperirile făcute în secolele XVI și XVII și cu „zborul cutezător al gîndirii spre cosmos" (p. 9).

[56] K. Marx, *Capitalul*, vol. I, cap. XXIV, nota 189. K. Marx și Fr. Engels, *Opere*, ed. a II-a, vol. 23, p. 728.

rocului a fost epoca luptei cu realizările renascentiste, epoca ofensivei bisericii, a monarhiei habsburgice, a dezlănțuirilor cenzurii iezuite. Vremea cînd Giordano Bruno a fost ars pe rug, Tomaso Campanella — condamnat la temniță pe viață, Galilei — supus urmăririlor și forțat să se dezică de teoria lui Copernic. Nici unul din reprezentanții de mai sus ai gîndirii progresiste nu a fost adeptul barocului în propriile-i scrieri literare. În *Meditație despre poemul lui Tasso*, Galilei critică pe unul din primii reprezentanți ai stilului baroc — Tasso, preferîndu-l pe Ariosto. El se ridică împotriva principiilor barocului și manierismului [57].

Iată ce concluzii trage A. A. Smirnov referitor la caracteristicile istorice ale epocii apariției barocului : „În Germania, în 1535 are loc înfrîngerea anabaptiștilor (cel mai revoluționar curent în vremea Reformei), dar încă mai înainte Luther se aruncase în brațele prinților, reflectînd prin aceasta teama nobilimii și a burgheziei în fața revoluției populare țărănești. În Franța, la mijlocul deceniului al patrulea din secolul al XVI-lea, se observă o cotitură bruscă spre dreapta a politicii regale, adică a politicii claselor dominante... În Italia, tot din deceniul al patrulea, observăm o deplasare analoagă, care este în parte ecoul evenimentelor și tendințelor ideologice de dincolo de Alpi, dar care se explică, într-o măsură și mai mare, prin evenimentele italiene locale (încheierea procesului de înlocuire a republicilor negustorești din Italia de nord cu principatele și formarea unei noi nobilimi de tendință feudală din recentele vîrfuri conducătoare ale burgheziei, începutul decăderii economice, legată de mutarea principalelor drumuri comerciale din Marea Mediterană în oceanele Atlantic și Indian etc.). În Spania, cam în aceeași vreme, după ce Carol V a înfrînt sistematic mai întîi pe marii feudali și apoi orașele industrial-comerciale, se instaurează absolutismul ultracatolic. Pe la mijlocul secolului al XVI-lea, reacțiunea atinge pe continent puterea deplină, găsindu-și expresia într-o serie întreagă de fenomene extrem de tipice :

[57] Vezi E. Panofsky, *Galileo as a critic of the Arts*, The Hague, 1954. Împotriva principiilor stilului baroc și ale manierismului s-a ridicat și prietenul lui Galilei — Traiano Boccalini.

în 1540 papa confirmă Ordinul iezuiților (care au devenit, în treacăt fie zis, cei mai zeloși propagatori ai stilului baroc în artă); în 1541, se organizează la Roma inchiziția supremă (în Spania ea exista încă din 1477); între anii 1545 și 1563 au loc întrunirile conciliului din Trento, care încearcă să reglementeze toate laturile vieții sociale și particulare în spiritul sever al dreptei credințe și al tendințelor protecționiste; în 1559 apare unul din roadele acestui conciliu — primul *Index librorum prohibitorum* papal *(Indexul cărților interzise).*" [58]

Pentru a respinge această caracterizare istorică a barocului, în care A. A. Smirnov rezumă doar afirmațiile unor istorici de orientări și metode din cele mai diverse, ar fi necesar să se răstoarne știința istoriei!

Desigur, nici unul dintre teoreticienii barocului nu mai identifică astăzi întreg barocul, în toate laturile sale, cu reacțiunea iezuito-catolică. E destul să amintim „barocul burghez" al Olandei și Germaniei de nord, prezența unor reprezentanți ai barocului în Anglia și Scandinavia. Cu toate acestea, în foarte multe cazuri este imposibil a nega prezența legăturilor barocului cu reacțiunea iezuito-catolică.

J. Mišianik consideră că barocul a fost slab reprezentat în Franța, Olanda și Anglia tocmai pentru că în aceste țări „relațiile sociale s-au dezvoltat necontenit în direcția creării de noi forme ale orînduirii sociale capitaliste și pentru care descoperirea Americii a fost stimulul înfloririi" [59].

I. N. Golenișcev-Kutuzov scrie: „Stilistica și poetica barocului s-au format în perioada Contrareformei, cînd din tomurile medievale voluminoase a fost extrasă și reînnoită ideea efemerității universului, a iluzoriului vieții pămîntene" [60].

A. A. Smirnov scria: „Ceea ce se poate numi «barocul clasic» din a doua jumătate a secolului al XVI-lea și întreg secolul al XVII-lea, adică epoca reacțiunii feudalo-catolice, în planul ideilor înseamnă refuzul dra-

[58] A. A. Smirnov, *op. cit.*, pp. 188—189.
[59] *Sbornik atvetov na vorprosi po literaturovedeniiu*, p. 86.
[60] *Ibidem*, p. 77.

gostei de viaţă şi optimismului Renaşterii, al credinţei în puternicia raţiunii, îndepărtarea de realism şi cufundarea în stihia trăirilor tragice tulburi, în universul misteriosului şi iraţionalului“ [61].

Barocul s-a născut ca reacţie la Renaştere şi a însemnat o întoarcere parţială spre evul mediu. Acest lucru l-au afirmat şi clasiciştii, care au dat acestui stil denumirea ce subliniază „barbaria“ lui. Barocului i-a fost caracteristică întoarcerea la formele medievale ale artei şi la ideile medievale. Eufuismul reprezenta întoarcerea la unele procedee stilistice ale prozei latine medievale. Conceptismul a fost reprezentat în proza oratorică a părinţilor bisericii şi s-a dezvoltat în evul mediu. Trăsăturile medievale ale barocului au fost misticismul, ascetismul îmbinat cu naturalismul, pesimismul, frica de moarte.

Barocul a reînnoit reprezentările medievale despre deşertăciunea tuturor celor existente, despre efemeritatea lor.

Grozăviile şi sentimentul morţii, caracteristice pentru baroc, au fost specifice şi secolului al XV-lea [62].

Deşi pesimismul şi tematica morţii nu s-au răsfrînt asupra barocului în întregime, ele sînt foarte caracteristice pentru stadiul lui timpuriu. Trăsăturile pesimismului extrem se observă în operele arhitecturale ale lui F. Borromini. Alături de proporţiile armonioase, F. Borromini caută şi pe cele disarmonice : discordanţe cacofonice, încălcarea proporţiilor, contrastul maselor, el distruge suprafaţa plană a zidului, făcînd-o cînd concavă, cînd bombată. El caută, e nemulţumit, îl apasă lumea materială. Construcţiile lui „suferă“, „se chinuie“, se află în mişcare. Această arhitectură este emoţională la limită.

Numai optimismul impetuos al unor istorici de artă entuziaşti, obişnuiţi să identifice optimismul cu tot ce e semnificativ în artă, putea să vadă în creaţia lui Borromini ceva vesel şi plin de viaţă.

---

[61] A. A. Smirnov, *op cit.*, p. 187.

[62] Vezi Em. Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, 1908, p. 375 sq. Cf., de asemenea, lucrarea cercetătorului olandez Huizinga, care se călăuzeşte în multe după această lucrare remarcabilă : J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, London, 1937, pp. 129—135.

Tragismul marchează și creația lui Caravaggio, reprezentant al barocului în pictură, nu mai puțin tipic ca Borromini în arhitectură.

Unii teoreticieni literari încearcă să vadă în baroc o nouă etapă, superioară, a Renașterii. Ei cred chiar că umanismul barocului e mai complex și mai rafinat decît umanismul Renașterii. Aceasta e foarte departe de realitate. Valoarea personalității umane scade de la sine în baroc. În locul personalității umane individuale, barocul aduce în prim plan masa, mulțimea. În baroc, individul este supus în mod despotic intereselor mulțimii[63]. Ceea ce este întotdeauna periculos pentru umanism. Barocului îi e specifică multitudinea figurilor în compozițiile sculpturale și picturale, abundența personajelor în piese și în poemele epice. În numele intereselor mulțimii, catolicismul justifică reprimarea personalității individuale. Apare cultul forței și cruzimii. În pictură și în sculptură se răspîndesc racursiurile neobișnuite, scene cu cazne, poziții chinuitoare ale trupurilor. Figurile sînt adesea întoarse cu spatele spre spectator, răsturnate, doborîte la pămînt, se apleacă, atîrnă cu picioarele în sus. Oamenii se străpung unul pe altul cu lăncile, se taie cu săbiile, se ciopîrțesc cu coasele. Sînt dese înfățișările celor răniți, torturați, neputincioși de bătrînețe, a pruncilor care n-au ajuns la o viață conștientă. Omul este înfățișat cuprins de o singură patimă, de un singur sentiment, care absoarbe toate celelalte însușiri ale lui.

Trăsături asemănătoare observăm și în arhitectură. Pentru arhitectura barocului sînt caracteristice diferite elemente care se îmbulzesc unul peste altul, „mulțimile" de detalii arhitectonice, întrepătrunderea și excluderea lor reciprocă. Detaliile n-au libertate; detaliile pier înghițite de ansamblu.

[63] În articolul *Problemî evropeiskogo barokko* A. A. Morozov scrie că în literatura barocului „se descoperă *trezirea individualismului, a personalității* (s.n. — *D. L.*), care nu se împacă cu destinul comun și care nu găsește consolarea salvatoare în învățătura religioasă (p. 120). Dar mărturia despre „trezirea individualismului" o aflăm încă în Prerenaștere, iar despre eliberarea personalității de sub tutela religiei în Renaștere.

Deşi în baroc sînt reînviate unele motive antice pe care Renaşterea nu le-a cunoscut sau nu le-a apreciat îndeajuns, în general, poezia catolică „foloseşte simbolurile antice mai intens decît poezia necatolică“ [64]. Importante sînt însă nu motivele şi simbolurile antice, ci ideile cu care sînt asociate.

F. Wollman caracterizează astfel această deosebire dintre umanism şi baroc : „Deosebirea dintre umanism şi baroc în abordarea ştiinţei şi artei eu o văd mai cu seamă în latitudinea faţă de mit : umanismul foloseşte simbolurile mitologiei antice pentru înţelegerea realităţii, pe cînd barocul mitologizează realitatea, încadrînd-o — uneori în tot naturalismul ei — în culise mitologice“ [65].

•

Legătura barocului cu Contrareforma poate fi stabilită numai pentru stadiul lui iniţial.

F. Wollman are perfectă dreptate atunci cînd scrie : „În imaginea care s-a format despre baroc, ca fenomen cultural-istoric, mai întîi se au în vedere momentele formale, într-un context de varietate a aspiraţiilor ideologice şi a materialului“ [66].

---

[64] F. Wollman, *Gumanizm, renessans, barokko i russkaia literatura*, în vol. *Russko-evropeiskie literaturnie sveazi*, culegere de articole cu ocazia celei de a 70-a aniversări a academicianului M. P. Alexeev, Moscova-Leningrad, 1966, p. 309. În panegiricul pe care-l face barocului, A. A. Morozov se sprijină pe ideea lui M. V. Alpatov despre faptul că „în secolul al XVII-lea, în moştenirea antichităţii a fost descoperit şi apreciat ceea ce a scăpat atenţiei «Renaşterii»“ (*Problema barokko v russkoi literature*, p. 10). Dar M. V. Alpatov, caracterizînd barocul, nu se mărgineşte numai la această idee. El subliniază clar legătura dintre apariţia barocului, reacţiunea catolică şi Contrareformă.

[65] Fr. Wollman, *Slovanstvi v jazykově literárnim obvozeni u Slovan*, Brno—Praha, 1958, p. 27. Voi aminti în treacăt că J. Krżyżanowski, în capitolul scurt, dar în principiu important despre alegoria barocă (vezi J. Krżyżanowski, *Allegory in Romantic Movements*, în cartea *Poetycs, Poetyka, Poetika*, Warszawa, 1961, pp. 356—357), relevă caracterul medieval şi religios al alegoriilor în baroc.

[66] F. Wollman, *Gumanizm, renessans, barokko i russkaia literatura*, p. 310.

În general, barocul n-a făcut mari declarații ideologice, ca cele făcute de umaniști. Barocul s-a mărginit la teorii stilistice. Dacă unii teoreticieni ai barocului includ în baroc reprezentanți ai filozofiei, o fac nu pentru opiinile lor, ci pentru „stilul" filozofiei lor, nu pentru esența concepțiilor, ci pentru caracterul lor. Încercările de a anexa clasicismul francez din secolul al XVII-lea stilului baroc sînt lipsite de orice temei. Clasicismul francez, atît prin natura stilistică, cît și prin expresia sa teoretică se află la la polul opus barocului. Nu este vorba numai de stiluri diferite, ci de stiluri de poziție și semnificație istorică diferită : barocul aparține tipului de stil secundar, clasicismul — celui primar.

Unul din reprezentanții tipici ai clasicismului matur este Boileau. Teoria poetică a lui Boileau condamnă tocmai ceea ce este caracteristic barocului. El cere claritate, simplitate, demarcație clară între genuri, logică, arhitectonică, separarea „majorului" de „minor" și condamnă grotescul. Ținta ripostelor sale sînt tocmai acele particularități care se atribuie acum barocului [67]. Dacă pe vre-

[67] Nu putem fi de acord cu afirmația lui A. A. Morozov că „dezvoltîndu-se sub semnul raționalismului retoric, arta barocului se secularizează treptat și, într-o etapă mai tîrzie, nu numai că se acomodează, dar se și contopește cu cartezianismul" *(Problemî evropeiskogo barokko*, p. 119). Lăsînd pe seama autorului paradoxalul termen de „raționalism retoric", nu putem fi nicidecum de acord cu faptul că filozofia lui Descartes „se acomodează" sau se contopește cu arta barocului. Caracterizînd „raționalismul" barocului, A. A. Morozov mai susține că „metafora poetică a barocului se constituie conform regulilor logicii scolastice cu ajutorul silogismelor bizare" *(Problemî evropeiskogo barokko*, p. 115 ; aceasta în secolul al XVII-lea !), și că barocul creează un „stil obscur" *(op. cit.*, p. 116), și că „principiul metaforizării devine de-sine-stătător" *(ibidem)*, și chiar că în baroc „sensul poeziei nu mai constă în legătura directă dintre raționamente, ci în încălcarea ei înșelătoare. Ceea ce e imposibil în logica simplă devine posibil în poezie" *(ibidem)*. În operele lui Descartes găsim aprecieri directe referitoare la arta reprezentanților barocului și clasicismului. După aceste aprecieri putem să judecăm de partea cui este Descartes. Descartes admira operele lui Jean-Louis Balzac — reprezentant al clasicismului. Totodată el cere să fie evitate extremele în artă, figurile încîlcite, greoaie și obositoare, acele *concetti*, tipice pentru teoria barocului. În muzică el condamna tocmai ceea ce era tipic pentru muzica barocului — fuga și con-

mea lui ar fi existat conceptele „formă deschisă" şi „formă închisă", desigur că el ar fi fost pentru cea de a doua şi împotriva celei dintîi. Afirmînd aceasta, eu nu-i modernizez concepţiile, ci numai terminologia, care, evident, îi lipsea [68].

Dacă iraţionalismul, decorativismul, tendinţa de „a uimi" şi impresiona trebuie considerate trăsături caracteristice ale barocului, atunci tocmai aceste trăsături au fost respinse de marile minţi ale veacurilor XVI şi XVII. Poziţia raţiunii este poziţia lui Copernic şi Galilei, a lui Kepler şi Newton.

Filosofii s-au ridicat adesea împotriva anumitor principii caracteristice ale barocului. Locke, în *Încercare asupra intelectului uman*, sublinia că „afectarea şi pompozitatea limbajului" (atît de specifice tocmai barocului) au drept scop doar să insufle oamenilor idei greşite, să aprindă patimile etc. El se ridică împotriva fanteziei decorativismului.

Leibniz şi Bacon situau ştiinţa mai presus decît arta contemporană lor.

În *Statutul Casei lui Solomon* din *Noua Atlantidă*, Bacon interzice tot ce este neobişnuit, exagerat, precum şi podoabele de prisos.

Barocul n-a avut de partea sa filozofia raţională. Scolastica medievală, la care a făcut apel barocul, nu poate fi identificată cu raţionalismul. Iraţionalismul barocului

---

trapunctul. Pentru Descartes este specific cultul raţiunii, opus senzualităţii, iraţionalismului şi „dezordinii" barocului. În al său *Discurs asupra metodei* (1637), Descartes se ridică împotriva libertăţilor în gîndire, el invită să se „dividă dificultăţile", să se limiteze obiectul studiat, să se determine şi să se stabilească împărţirea tuturor speciilor şi genurilor. Cultul cartezian al clarităţii, al metodelor matematice în gîndire, corespunde idealului de ordine, desăvîrşire şi coerenţă din arta lui Racine şi Boileau.

[68] Chiar dacă nu l-am considera pe Boileau teoreticianul întregului clasicism (vezi D. Oblomievski, *Franţuzskii klassiţizm*, Moscova, 1968, p. 270), ci numai al etapei lui tîrzii sau doar al unor trăsături ale clasicismului, chiar şi atunci opoziţia categorică a principiilor lui faţă de practica barocului este edificatoare. Clasicismul nu numai că nu poate fi înglobat de baroc, oricît de mari ar fi „poftele" acestuia, dar cele două stiluri se află la polurile diametral opuse ale artei.

a fost mai degrabă practică decît un fenomen conștient și principial. Opiniile teoretice ale reprezentanților barocului se referă numai la stil. Reprezentanții poeziei barocului propuneau doar deziderate formale, dar nu și ideologice.

Barocul a fost produsul Contrareformei, a fost legat de o nouă revenire la gotic, a fost susținut de iezuitism, deși această reacțiune, care a produs barocul, nu a constituit baza lui ideatică. Legătura barocului cu reacțiunea catolicismului și cu noua ofensivă a feudalismului a existat doar la început. Ea a constituit doar impulsul inițial al dezvoltării barocului.

După cum se știe, capitala barocului în Europa a fost Roma catolică. Barocul a fost de asemenea tipic pentru Spania catolică. De aici, din Italia și Spania, a început marșul victorios al barocului prin Europa, marș susținut de Ordinul iezuiților. Însă, foarte repede, barocul, fără schimbări stilistice de fond, a pătruns în țările protestante. El a existat nu numai în Flandra catolică, ci și în Olanda protestantă. El a pătruns în Anglia și țările scandinave și chiar dincolo de frontierele lumii creștine. Aceasta dovedește că barocul, în stadiul său de maturitate, n-a fost strîns, „rigid", legat de vreun sistem teologic sau filozofic. El era într-atît de formalizat, încît putea servi ideologii diferite, să aibă conținut diferit. Aceasta este tocmai una din caracteristicile stilurilor secundare.

Aici atrag atenția asupra remarcabilelor cuvinte ale lui Rocco Montano : „...lumea barocului n-a încercat sau n-a fost capabilă să creeze o viziune organică asupra realității. Cel mai adesea era o viziune fragmentară, atenție acordată infinitelor detalii ale universului, mulțumindu-se cu un soi de exercițiu al minții sau cu o serie întreagă de descoperiri uluitoare, cu mici incursiuni în sfera sentimentelor și a speculațiilor intelectuale. Principalele concepții metafizice și religioase ale acestei perioade (perioada barocului — *D. L.*) rămăseseră aceleași ca și în Renaștere. Shakespeare sau Calderon, Bernini sau Rembrandt n-au schimbat ideile fundamentale ale secolului precedent. Universul fusese extins prin descope-

ririle astronomice, dar artistul era ca şi mai înainte concentrat tot asupra acestei realităţi“ [69].

Operele de artă ale barocului au avut în orice domeniu conţinut diferit. Ele puteau fi şi foarte importante, şi trucuri pur formale. Dar barocul în ansamblul său n-a fost legat de vreun anumit conţinut în măsura în care a fost legat de o anumită ideologie stilul Renaşterii.

Caracterul formalizant al barocului a favorizat încă o particularitate a sa — capacitatea de a trece frontierele ţărilor şi popoarelor. Acest lucru a fost foarte important pentru literatură. În perioada barocului sînt relevate legături între literatura Italiei, Spaniei şi Franţei, Spaniei şi Angliei etc. Se intensifică activitatea traducătorilor şi se dezvoltă relaţiile personale, se înmulţesc trecerile poeţilor dintr-o ţară în alta.

Detaşarea relativă a unui stil de bazele ideatice care l-au produs nu este numai o problemă a stilului, a autodezvoltării lui, dar şi chestiunea degradării conştiinţei sociale în acel mediu care a promovat acest stil. Trecerea stilului primar în stil secundar şi dezvoltarea în continuare a stilului secundar, decăderea lui sînt fenomene care vorbesc de decăderea concomitentă a premiselor sociale care au produs aceste fenomene stilistice.

[69] Rocco Montano, *Metaphisycal and Verbal Arguzia and the Essence of the Baroque*, p. 61.

IURI SUROVȚEV

PROBLEME PRIVIND STUDIUL SOCIOLOGIC AL ARTEI

1

OARE ESTE POSIBILĂ și necesară explicarea literaturii și artei din punct de vedere sociologic ?... Nu-i așa că această întrebare sună straniu pentru un om care gîndește marxist ? Atunci cum poate și cum trebuie să fie explicate literatura și arta ?

Arta este socială prin natura sa și prin funcțiile pe care le are în viața umanității ; modul de existență a artei, procesul funcționării ei este un fenomen social ; în plus, evoluția istorică în timp a artei poate fi prezentată numai în coordonatele istoriei sociale. Din toate acestea, s-ar părea, se impune de la sine concluzia : abordarea sociologică a artei nu numai că este îndreptățită, dar este organic necesară. Ce dubii pot să mai existe dacă, repet, sînteți marxist, iar nu intuitivist ori, să zicem, idealist subiectiv ?

Dubii nu există, dar probleme da.

De pildă, cercetarea sociologică a artei se reduce doar la determinarea socială a fenomenelor artistice ? Sau : cum poate fi înțeleasă această determinare ? Fiindcă faptul că arta reprezintă un fenomen social condiționat, care se dezvoltă în contact cu societatea și chiar datorită acestui contact, nu este, la drept vorbind, o aserțiune marxistă. Conștiința burgheză — în cele mai diverse forme, inclusiv cea estetică — în principiu nu evită sociologismul, bineînțeles, un sociologism specific ei, nemarxist, cel mai adesea antimarxist. Știința burgheză despre artă cunoaște școli și concepții sociologice apărute pe propriu-i teren (de pildă, concepția sociologist-vulgară a lui W. Hausenstein, sociologia și filozofia istoriei artei a lui A. Hauser, actualul „structuralism sociologic" a la L. Goldmann etc.). Nu este inutil să luăm în considerație

și alt fenomen, răspîndit pe o scară și mai largă : știința burgheză despre artă știe, iar în ultima vreme tinde evident să includă argumentarea „sociologică" referitoare la determinarea social-politică a artei în sisteme și concepții străine metodologiei materialiste, cu atît mai mult metodologiei materialist-istorice. Așa s-a întîmplat și în secolul al XIX-lea cu pozitivismul lui Hippolyte Taine. Nu este străin de ideile care susțin determinarea fenomenelor de artă de către „factorii economici și mișcările sociale" nici cunoscutul estetician eclectic contemporan Herbert Read. „Ceea ce, în general, se poate admite în acest sens, este faptul că tendințele economice și sociale determină și își așternumbrele lor șovăitoare asupra mișcărilor largi ale gîndirii și opiniilor fiecărei epoci. Faptul că o operă de artă este romantică ori clasicistă, realistă ori simbolistă rămîne, desigur, în afara controlului personal al artistului. Pînă și structura operei de artă (stilul compoziției) poate fi o chestiune de gust sau de modă, care sînt determinate de relațiile sociale." [1] Această recunoaștere nu răstoarnă nicidecum concepția generală a lui H. Read, care, în spiritul metodologiei pozitiviste a „pluralității factorilor", admite atît economismul vulgar, atribuindu-l, natural, marxiștilor, cît și freudismul pur, dar în esență rămîne apologetul teoretic al personalității creatoare mistificate, care creează „din sine", scopul căreia este de a produce forme (forma ca atare !), în conformitate cu natura sa psiho-biologică individuală [2]. Am dori să remarcăm că nici estetica formalistă n-a negat cu totul ideea de determinare socială. În anumite limite ea a recunoscut-o, dar numai în plan istoric-culturologic, și nu în plan estetic propriu-zis.

Eduard Hanslick este socotit, nu fără temei, părintele muzicologiei formaliste, fiindcă el găsea frumosul exclusiv în forma muzicală, independent de ceea ce exprimă ea. Cu toate acestea el n-a negat acțiunea factorilor social-politici în istoria culturii. „Istoricul, care

[1] Herbert Read, *The Philosophy of Modern Art*, London, 1951, p. 19.

[2] Vezi Herbert Read, *Poetry and Experience*, New York, 1967, p. 25—26, 28.

aruncă o privire generală asupra ansamblului fenomenului artistic, vede în Spontini «expresia imperiului francez», în Rossini «restaurația politică» ; esteticianul are de a face exclusiv cu operele acestor muzicieni ; el este obligat să cerceteze ce este frumos în ele și de ce. Cercetarea estetică nu cunoaște și nici nu trebuie să cunoască nimic despre relațiile personale și ambianța istorică a compozitorului ; el aude și admite numai ceea ce este exprimat de opera de artă." [3]

Formaliștilor le aparține meritul îndoielnic al argumentării și răspîndirii dovezii conform căreia condiționarea social-politică „se referă" la sfera istoriei culturii, istoriei artei, dar nu are nici o legătură cu arta ca artă, ca organizare estetică propriu-zisă. Dar chiar istoria artei, cu conținutul ei specific, în fața unei asemenea metodologii rămîne, de fapt, în afara socialului. Unul din cei mai cunoscuți istorici de artă ai Apusului, Heinrich Wölfflin, spre bătrînețe a renunțat să mai susțină categoric teoria asocialului, recunoscînd că arta poate fi privită și ca expresie a vieții sociale și ca „istorie imanentă a formei". Ambele aspecte „trebuie să fie unite", dar... „cea dintîi sarcină a istoricului de artă am văzut-o întotdeauna în analiza formei plastice", întrucît „fantezia creatoare de forme este specifică și posedă o istorie proprie..." [4]

În general, îmbinarea dintre formalism și pozitivism (neopozitivism) constituie, poate, cea mai caracteristică trăsătură a arsenalului metodologic al gîndirii estetice burgheze contemporane.

2

Așadar, problema : ce fel de „sociologie a artei" avem în fața noastră dovedește, în anumite puncte, tangențe,

---

[3] Eduard Hanslick, *O muzikalno-prekrasnom. Opit poverki muzikalnoi estetiki*, Moscova, izdatelstvo P. Iurghensona, 1895, p. 90.

[4] Vezi G. Nedoșivin, *Ghenrih Velflin. Istoria evropeiskogo iskusstvoznaniia. Vtoraia polovina XIX veka — nacealo XX veka*, cartea 1, Moscova, Nauka, 1969, pp. 51—54.

ba uneori „trece" în problema : ce anume din universul vast și cu o multitudine de aspecte al creației artistice se supune cercetării sociologice. Aceasta este chiar problema sferei de competență a metodei sociologice, a limitelor aplicării ei, problemă care constituie obiectul însemnărilor de față. Tocmai ea ne poate introduce în problematica sociologismului specific, necesar în cazul cînd e vorba despre artă ca „fenomen sociologic".

Trebuie să recunoaștem că cercetătorii marxiști n-au răspuns identic la problema amintită, situație care nu stîrnește defel entuziasmul, dar este o dovadă în plus a complexității problemei și a dificultății de a da un răspuns.

După părerea mea, răspunsurile au conturat două puncte de vedere opuse : le voi numi „universalist" și „localizant".

Printre adepții primului se află autori foarte diferiți, pe care îi unește însă convingerea că „sociologia" are aplicabilitate generală în artă, în cele mai diferite laturi și aspecte ale ei.

De pildă, în interesanta lucrare a lui A. Vahemetsa și S. Plotnikov *Omul și arta* citim : „Sociologia artei trebuie să studieze atît arta, cît și omul, fie el creator de artă sau receptor de artă" [5]. Sublinierea celor trei componente — „arta, creatorii și consumatorii ei" — nu este o idee nouă, dar e foarte importantă (pentru tema noastră, mai ales) ; universul culturii artistice poate fi reprezentat în formă de „lanț" : artistul — opera — publicul. În felul acesta, după ideea autorilor, tot acest univers, întregul „lanț" este subordonat exegezei sociologice. Corespunzător, în carte sînt introduse trei concepte : SFA (adică situația funcționării artei), SAA (situația asimilării, a consumului artei) și SCA (situația creării artei). Iar mai departe se întîmplă următoarele... Declarația rămîne declarație, căci practic atenția este acordată SAA, adică „sociologiei publicului", și chiar acolo unde, fie și foarte rar, se ridică problema referitoare la analiza operelor de

[5] A. L. Vahemetsa, S. N. Plotnikov, *Celovek i iskusstvo* (Problemi konkretno-sotiologhiceskih issledovanii iskusstva), Moscova, Misl, 1968, p. 12.

artă, unghiul de vedere este dictat de SAA : „stabilirea raporturilor legice între structura operelor de artă și structura conștiinței receptorilor“ [6]. Atunci cum rămîne cu afirmația că „sociologia trebuie să studieze arta“ ?...

De declarativism nu sînt feriți nici adepții punctului de vedere localizant (deci, prin logica lucrurilor — specificator, antideclarativ ?) asupra sferei sociologiei artei.

În 1971 a apărut în Polonia tomul voluminos și în multe privințe valoros *Probleme ale sociologiei literaturii* (cel de al XXIII-lea volum al seriei periodice de studiere a formelor artistice, editată de Institutul de cercetări literare al Academiei de științe din Polonia). În articolul lui R. Zimand, pe baza studierii și analizei critice (în multe privințe convingătoare) a concepțiilor lui Lucien Goldmann, Arnold Hauser, György Lukács, a structuraliștilor de „orientare sociologică“, se constată prezența a trei „sociologii“ ale artei — în funcție de obiectele pe care ele le tratează cu preferință — „sociologia mediului literar“, „sociologia receptării operelor literare“, „sociologia literaturii ca atare“, sau, cu alte cuvinte, „sociologia textelor literare ca texte literare“ (și nu general-culturale, în rîndul cărora structuraliștii cercetează formele artistice). R. Zimand insistă asupra faptului că numai cea de a treia sociologie este propriu-zis sociologia literaturii.[7] Și totuși, argumentația autorului s-a dovedit mai convingătoare, și dealtfel mult mai extinsă, în critica „reducționismului sociologic“ pseudodeterminist și a amneziei structuraliste cu privire la specificul formelor literare decît în elaborarea constructivă a propriei poziții. Din păcate, articolul n-a formulat o idee clară și consecventă din punct de vedere logic, privind problema ce este totuși „literatura ca atare“, „textul literar ca text literar“.

În ceea ce privește problema studierii sociologice a receptării artei (sociologia publicului), vreau să subliniez că această problemă constituie o parte foarte importantă

---

[6] *Ibidem*, p. 76.

[7] Roman Zimand, *Pułapki socjologii literatury*, „Problemy socjologii literatury“, Wrocław-Warszawa-Gdańsk, Ossolineum, 1971, pp. 10—11.

a cercetărilor sociologice în domeniul studierii culturii artistice și trebuie salutate și susținute acele vizibile progrese care se produc aici în ultima vreme : de la anchetele superficiale, în orice caz puțin reprezentative, trecem acum la lucrări serioase, la primele generalizări, care se dovedesc de pe acum convingătoare. Am în vedere, de pildă, lucrările lui L. Kogan, V. Kantorovici, V. Stelmah, monografiile colective de tipul *Cartea și lectura în viața orașelor mici*, materialele cu caracter sociologico-publicistic din „Literaturnoe obozrenie“ [8] etc.

Și cu toate acestea, nu putem lua o parte drept întreg, iar unul din obiectivele importante ale studierii sociologice a universului artei drept unicul posibil. O astfel de localizare este metodologic greșită.

3

Foarte adesea și foarte mulți autori care scriu despre sociologia artei, atît „universaliștii“, cît și „localizatorii“, înțeleg univoc sociologicul, îl concep într-un singur plan sau, cum spun semioticienii, la un singur nivel al semnificației.

Totuși conținutul *sociologiei* ca știință și al *sociologismului* — ca o categorie metodologică, ca însușire a activității de cercetare — este multidimensional, „stereometric“, „volumetric“ ; conținutul sociologiei și al sociologismului este sistemul nivelurilor semnificației — bineînțeles, al unor niveluri care se intercondiționează, se conexează, se intersectează etc., dar care, în același timp, sînt relativ autonome și se deosebesc unul de celălalt. Acest sistem este nu numai coordonat, ci și subordonat, după gradul de amplitudine și după caracterul „subordonării“ diferitelor niveluri unul față de celălalt.

Pentru a înfățișa mai clar ce anume am în vedere, voi da un citat din articolul unor cunoscuți sociologi ai noștri : „În sociologia marxist-leninistă, materialismul istoric apare atît ca «platformă» teoretico-metodologică a

[8] Vezi de pildă, O. Maslova, V. Șleapentoh, *Șto oni znaiut drug o druhe*, „Literaturnoe obozrenie“, 1974, nr. 2.

cercetărilor concret-sociologice, cît și ca treaptă superioară de generalizare a datelor obținute ca rezultat al cercetărilor sociale. Aici el constituie o parte organică a unei noi unități, deosebită de filozofie — cunoașterea sociologică, diferențiată nu numai pe «orizontală» (adică după obiectul cercetării), dar și pe «verticală», adică după nivelurile generalizării materialului. Aceste niveluri sînt cel puțin trei : cel inferior — empiric ; cel mediu, care permite interpretarea teoretică a faptelor referitoare la diferite sfere și procese ale vieții sociale (tocmai aici apar legic asemenea domenii ale cunoașterii sociologice, cum sînt «sociologia muncii», «sociologia familiei», «sociologia învățămîntului» etc.), și, în sfîrșit, cel superior, legat de metoda și structura materialismului istoric, ale legilor și categoriilor lui." [9]

Așadar ? Așadar, și atunci cînd noi, specialiștii în teoria literaturii și artei, criticii, rostim aceste două cuvinte „sacramentale" : „sociologia artei", nu se poate să nu ne intereseze la ce nivel al semnificației — ele sînt cel puțin trei — apare în contextul respectivei cercetări primul cuvînt — „sociologia". Adică ce sociologism se are în vedere în fiecare caz dat, cu toate că general-teoretic noi „ținem în minte" întregul sistem al nivelurilor sociologice în conexiunea lor ?

Imaginea falsă, răspîndită de adversarii sociologiei marxist-leniniste, constă în faptul că acesteia i se „atribuie" — pentru a fi apoi învinuită de „schematism" ! — o teorie monoplană ; totul, chipurile, se reduce la conceptul de clasă și nimic mai mult. Căci un „culturolog-scientist", valoros în felul său, cum e Karl Mannheim, scria că „sociologia marxistă operează doar cu o singură categorie sociologică — clasa, iar înlăuntrul acestui cadru îngust orice fenomen este ori fenomen de clasă, ori în afara claselor" [10].

---

[9] M. T. Iovciuk, A. G. Harcev, V. A. Iadov, *Aktualnîe teoreticeskie problemi marxistsko-leninskoi sotiologhii v SSSR*, „Filosofskie nauki", nr. 5, 1970, p. 7.

[10] K. Mannheim, *Essays of the Sociology of Culture*, London, 1956, p. 103.

Într-adevăr, sociologia marxist-leninistă acordă o importanță fundamentală categoriei de „clasă", structurii de clasă a societății. Noi stăruim, în mod principial stăruim asupra faptului că noțiunea de „clasă" nu poate fi echivalentă în „drepturile" ei sociologice cu asemenea noțiuni ce desemnează alte formațiuni sociale, cum sînt noțiunile de grup, de colectiv. Dar de aici pînă la ideea că, chipurile, sociologia marxist-leninistă s-ar reduce în totalitatea ei la acest principiu materialist-istoric este foarte, foarte departe.

Numai pe baza sociologiei marxist-leniniste se poate efectua o analiză cu adevărat științifică (nu doar o descriere mai mult sau mai puțin adecvată) a așa-numitelor micro-grupuri neformale, din abordarea cărora sociologia burgheză contemporană își face un merit deosebit. Nu, și marxiștii înțeleg bine că comportamentul în aceste grupuri constituie o problemă sociologică importantă: „omul este produsul întregului sistem de relații sociale, adică al relațiilor de producție, relații de muncă, învățătură, odihnă, familie etc" [11]. Dar metodologiei noastre îi este străină ploconirea înaintea pluralismului „factorilor" tratați pozitivist, aliniați într-un singur șir încă de pe vremea lui Comte și Taine (cum e astăzi, de pildă, teoria „funcționalismului structural" a lui T. Parsons). Pe de altă parte, nouă ne e străin schematismul vulgarizator care aduce în stare de abstracțiuni lipsite de conținut conceptele „clasă", „structură de clasă", „relații de producție" etc.

Aproape toți sociologii noștri recunosc și subliniază existența diverselor niveluri (pe „verticala" cunoașterii sociologice), cu toate că în problema limitelor sferei științei sociologice propriu-zise se cunosc opinii diferite. Discuțiile despre sfera și caracterul conceptului „sociologia ca știință" amintesc în parte discuțiile cercetătorilor noștri de artă cu privire la sfera și caracterul conceptului „sociologia artei". Astfel, V. Șubkin, la pagina citată a lucrării sale, deosebește „cercetările sociale concrete", care „pot exista în toate științele sociale", și

[11] V. N. Șubkin, *Sotiologhiceskie issledovaniia i ekonomiceskaia nauka, „Sotiologhia i ideologhia"*, Moscova, Nauka, 1969, p. 47.

„cercetările sociologice concrete", obiectul cărora este, în mod special, „comportamentul oamenilor în organizații și grupuri" de importanță, mărime și nivel diferite, de stabilitate structurală și temporară diferite și ele. Alți sociologi identifică, de fapt, sociologia cu sociologicul (sau merg în direcția unei asemenea identificări) : „Sociologia contemporană nu este o știință de-sine-stătătoare, ci o anumită secțiune a științei despre societate, reprezentată de teorii general-sociologice și sociologice cu un nivel de abstractizare mai puțin înalt decît cele elaborate de materialismul istoric : de teoriile sociologice ale științelor sociale particulare, în special ale comunismului științific, ale științei economice, ale științei dreptului, ale psihologiei sociale, eticii, esteticii, de teoriile sociologice speciale, apărute prin impactul unor științe sociale, dar care nu și-au stabilit definitiv locul lor în sistemul teoriilor științelor existente sau nu s-au constituit definitiv în științe autonome (de pildă, teoria sociologică a familiei, teoria sociologică a personalității) [12].

Bineînțeles, eu nu mă voi amesteca în discuțiile sociologilor. Am dat acest citat cu anume „intenție", care privește tema noastră. Dacă sociologia contemporană este „secțiune", calitate metodologică a analizei, adică ceea ce mai sus a fost numit sociologism, atunci este oare posibilă în general „sociologia artei" ca știință specială sau chiar ca ramură specială, parte, „sector" al științei despre artă ? Mai departe, este oare posibil sociologismul ca „secțiune", calitate a uneia dintre „științele sociale particulare", și anume estetica ? Sau, poate, „sociologia artei" este una din „teoriile sociologice speciale", în rînd cu sociologia familiei, sociologia muncii, a timpului liber etc. ?

În orice caz, trebuie să recunoaștem că nici în privința conceptului „sociologia artei", nici în privința conceptului „sociologismul științei despre artă" lucrurile nu sînt suficient de clare. Dar pentru a încerca clarifica-

[12] A. K. Uledov. *Problema soțiologhiceskogo zakona v obșcestvovedenii.* Statiia vtoraia, „Filosofskie nauki", 1971, nr. 4. p. 29. Cf. aceeași problemă în articolul : N. F. Naumova, *Problema celoveka v soțiologhii*, „Voprosî filosofii", 1971, nr. 7.

rea lor, măcar o apropiere de ea sau chiar numai o deplasare în direcția ei, trebuie, presupun eu, să avem în vedere negreșit caracterul pluristratificat, de mai multe niveluri al structurii cunoașterii sociologice și să încercăm „a încrucișa" această structură cu structura complexă, la rîndul său plurilineară, constituită dintr-o serie de verigi, a universului artei.

4

În acest punct al reflecției noastre este necesar să amintim că *universul culturii artistice* reprezintă un sistem determinat, un „lanț" de „unități" structurale interconexate, de „verigi", care sînt cel puțin trei : *artistul — opera — consumatorul* producției artistico-estetice, publicul.[13] Între aceste verigi există legături variate — directe și „inverse". La rîndul său, fiecare verigă este o anume formațiune structurală. Cercetării sociologice îi sînt subordonate atît aceste formațiuni, cît și relațiile dintre ele. Dacă și unele, și altele vor fi luate în ansamblu, atunci anumite „perechi" împreună cu relațiile lor vor forma porțiuni stabile ale „lanțului", și anume : „artistul și opera", „opera și publicul", mijlocită prin intermediul celui din urmă — „societatea și artistul", „societatea și opera". Toate aceste porțiuni constituie, cînd există un raport de reciprocitate, obiecte de studiu relativ independente.

Abordarea sociologică a „perechilor" este unitară din punct de vedere metodologic numai în planul metodologiei materialist-istorice generale. Dar îndată ce, pentru anumite scopuri științifice, vom evidenția o „pereche" sau

[13] Iată ce scria K. Liebknecht despre aceste „trei elemente ale artei" : Între doi factori umani : artistul (creatorul de artă) și receptorul de artă, opera de artă joacă rolul de mijlocitor ; pentru artist ea este un mijloc de influențare a receptorului ; pentru artist, opera de artă este creație, iar pentru receptor — creator ; astfel se creează raportul în care artistul este creator, iar receptorul — creație" (Karl Liebknecht, *Misli ob iskusstve.* Traktat, statii, reci, pisma, Moscova, Hudojestvennaia literatura, 1971, p. 144.

alta, concretizînd prin aceasta obiectul cercetării, vom ajunge la sociologismul cu niveluri diverse. În acest caz vom avea de a face cu o „sociologie a artei" mereu deosebită, diferită, diferită nu în sensul că s-ar contrazice una pe alta — fenomenul nu este posibil tocmai datorită naturii materialist-istorice generale a sociologiei noastre — ci în sensul că se deosebesc una de cealaltă, și se deosebesc nu din dorința subiectivă a unui cercetător sau altuia, ci în virtutea particularităților obiective ale „perechilor" studiate.

Să ne oprim mai întîi asupra „perechii" care este amplasată în „partea dreaptă" a „lanțului" — „opera și consumatorul".

Aici, reflecțiile trebuie începute, pesemne, cu explicarea faptului ce înseamnă consumul operelor de artă și ce necesități satisface el. Categoriile „consum", „necesități" (materiale și spirituale) se înscriu nu numai printre categoriile fundamentale ale economiei politice marxiste, dar și printre acelea ale cunoașterii sociologice marxiste, adică ele au semnificație sociologică și chiar social-psihologică. Marx a lansat și argumentat importantul concept „capacitate de consum". Consumul este realizarea acestei capacități, realizarea și dezvoltarea necesităților, condiționate de caracterul relațiilor sociale, de „nivelul cultural al țării" (cuvintele lui Marx), de momentul istoric, de stadiul dezvoltării etc.

Consumul care satisface necesitățile estetice ale omului și necesitățile lui în creația artistică, în crearea și receptarea artei — ultimele sînt mai cuprinzătoare decît cele propriu-zis estetice, adică decît necesitățile de frumos — este un consum socialmente necesar. Fără el nu poate exista societatea, conștiința socială. Însă pentru oameni concreți și pentru anumite grupuri sociale nu toate necesitățile ciclului estetico-artistic sînt considerate ca necesare. Chestionarele, anchetele, interviurile sociologice concrete demonstrează că nu toți oamenii (și grupurile) receptează arta din punct de vedere „estetic".

Asemenea nediferențiere a percepției estetice propriu-zise, a consumului nu este caracteristică numai persoanelor neevoluate din punct de vedere estetic. Ea nu poate fi cercetată pe calea descrierii psihologizante, care

se sprijină pe categoria aptitudinilor individului (avem de a face cu faptul social, care este subordonat cunoașterii sociologice. Se poate vorbi de anumite grupuri de consumatori de artă : la unul din ele predomină interesul informațional (opera de artă este receptată ca o sursă de informații specială, originală, care nu le repetă pe altele ; treapta inferioară a evoluției o constituie, aici, pătura acelora care nu percep nici măcar această particularitate) ; dominanta receptării, în alt grup, poate fi funcția moral-educativă a operei artistice, luată în afara interesului față de gradul de perfecțiune estetică — opera este considerată ca „păstrător" al unei oarecare „încărcături" educative (treapta inferioară o constituie aici speranțele strict didactice și moralizatoare) ; în sfîrșit, există consumatori care consideră arta drept amuzament, distracție, mijloc de umplere a timpului liber cu ceva neapărat ușor, care nu solicită o activitate intensă a conștiinței. Acest țel nu trebuie respins nici de arta adevărată, care cunoaște și genuri „ușoare", dar eu nu dezvălui nici un secret spunînd că acest grup de consumatori, pe care nu-i interesează sau care nu văd aspectele estetice a ceea ce consumă, se mulțumește de obicei cu surogatul de artă. Aici se poate vorbi de satisfacerea necesității, dar nu de evoluția ei umană. A cunoaște natura necesității și consumului (în cazul nostru — cel spiritual, iar „înlăuntrul" lui — cel artistico-estetic propriu-zis), a ne imagina structura necesităților, a mijloacelor și posibilităților lor de a le satisface este un lucru important, dar nu singurul pentru studierea sociologică a „perechii" „operă — public".

Interesul fundamental al analizei sociologice constă în a lămuri în ce raport (într-o anume societate, într-un anume timp istoric) se află structura cantitativă și calitativă a consumului producției artistice cu secțiunea socială a societății, cu structura claselor și păturilor sociale. Complexitatea problemei este evidentă. O corespondență directă, adică una care să facă posibilă pur și simplu „deducerea" din structura socială a structurii consumului — „sociologia publicului", nu există. Astăzi — cu atît mai mult, dar nici mai înainte n-a existat. Se

poate vorbi de tendințe de corespondență, dar nu de adecvarea celor două structuri.

Putem pe drept cuvînt să-l socotim pe P. Sakulin eclectic în metodologie, dar trebuie să-i recunoaștem și meritele : ideea, atît de dragă lui, despre existența cîtorva straturi de interconexiuni scriitor-cititor, din care se constituie conceptul „viața literară", straturi pe care Sakulin, în spiritul vremii sale, le-a declarat corespunzătoare „etajelor" de stări și clase sociale, a precizat-o în felul următor : secțiunea pe verticală, după criterii strict sociologice, se corectează prin criteriile înălțimii culturii : „Această trăsătură culturală are pentru istoricul literar o importanță esențială și ea trebuie avută permanent în vedere, ca un corectiv indispensabil în eșafodajele noastre sociologice" [14]. Structura socială de bază a societății este legată de sistemul de consum al produselor artistice ale producției spirituale prin cele mai complexe și „încurcate" legături și, pentru a le „descurca", sociologiei nu-i este cîtuși de puțin de ajuns numai portretizarea socială a tipurilor de consumatori. Pe lîngă toate celelalte, sociologia trebuie să releve și influența asupra consumului spiritual și stării învățămîntului, a situației demografice a țării (ori a părții studiate), a caracteristicilor etnice ale publicului (de pildă, omogenitatea sau neomogenitatea, caracterul național sau multinațional) și a densității populației în general, dar în special în orașe etc., etc. Se formează un gigantic cîmp sociologic de cercetare cu o mulțime de laturi și frontiere. Fără aceasta „viața operei în societate" (expresia lui K. Goranov) nu va fi lămurită sau va fi lămurită în linii foarte categorice, care ascund „trupul" real a problematicii.

Pe de altă parte, dacă, însuflețiți de analiza problemelor sociologice concrete, vom „omite" să ridicăm problema corelației celor două structuri — consumul și organizarea socială a societății — atunci, cu atît mai mult, din pricina acestei omisiuni nu vom obține nimic valabil : în locul explicării, al cercetării problemei „operă—

[14] P. N. Sakulin, *Sinteticeskoe postroenie istorii literaturi*, Moscova, Mir, 1925, p. 37.

public" va rezulta descrierea „legăturilor" : demografia publicului și consumul artistic, nivelul de studii și consumul etc. R. Escarpit săvîrșește, de fapt, o asemenea greșeală — de obîrșie pozitivistă — cînd, în realitate, egalizează dependența operei literare de „orînduirea socială și politică a țării", de „gradul de cultură", „de existența timpului liber", de „situația demografică" etc.[15] Aici, nu avem de a face cu un sistem de etaje diferite, un sistem de niveluri, ci, de fapt, cu o înșiruire de factori, așezați unul lîngă altul. Ei influențează, într-adevăr, asupra consumului operei literar-artistice, precum și al cărții în general, dar din interacțiunea lor reiese că e necesară nu numai coordonarea factorilor, dar și subordonarea lor...

După cum se vede, problema ce apare în cazul abordării sociologice a „perechii" „operă-public" este și complexă, și multilaterală. În plus, complexitatea și multilateralitatea se amplifică și mai mult dacă se ține seama de dinamica obiectului cercetării, introducîndu-se în cercetare coordonata comparativ-istorică. Căci, de fapt, într-un moment istoric sau altul se consumă nu doar opere noi, create astăzi, se consumă — într-o mulțime de contexte sociale : de la „parcurgerea" în școală la recitirea, în repetate rînduri, în virtutea unor cerințe profesionale, de vîrstă, sociale — opere care n-au fost create astăzi, dar care sînt receptate cu „ochii de astăzi". Acest moment al cercetării este de asemenea necesar ; el permite o apropiere mai sensibilă și de problema „apartenenței" studiului sociologic al „perechii" „operă-public" la un anumit domeniu științific, ceea ce nu constituie dealtfel o chestiune de domeniu, ci una metodologică. Oare cu același drept raportăm studierea receptării operelor artistice în decursul timpului istoric (la limită : în „veacuri") la sarcinile sociologiei artei sau pur și simplu ale sociologiei (ca știință care studiază societatea multilateral, mecanismele vieții sociale) ?

Bineînțeles, știința despre artă studiază viața operelor, a „imaginilor veșnice" etc., desigur, dacă operele

[15] R. Escarpit, *Revoliuțiia v mire knig*, Moscova, Kniga, 1972, p. 67.

și imaginile trăiesc, într-adevăr, nu doar o singură zi : viața efemeridelor e scurtă și în lumea artei. În felul acesta știința artei studiază istoria receptării, dinamica consumului artistic, fapt datorită căruia ea, în mod indirect, se ocupă deci și de structura consumului și a necesităților — de structura de azi, clarificată de materialul artistic de ieri sau, în general, de mai de demult. Și totuși, interesul principal al cercetătorului de artă constă aici, după cum mi se pare, în dezvăluirea potențelor interne ale operei însăși, ale imaginii. În cazul respectiv, cercetătorul de artă recurge la faptele dinamicii istorice a consumului ca la o argumentare de importanță complementară : selectînd ceea ce-i rămîne în conștiință, genul uman este suficient de exigent și e capabil să uite efemeridele și lucrurile fără importanță. Studiul artei nu se izolează cîtuși de puțin de sociologia publicului, nu se depărtează de ea, dar o pune în slujba altor scopuri ale cercetării.

Dar în cadrul cunoașterii sociologice propriu-zise studierea a ceea ce se consumă (în dinamica istorică și în prezent) constituie ocupația specifică a sociologiei ca știință. Aceasta este, poate, tocmai acea „cercetare sociologică concretă" care, după V. Șubkin, trebuie să fie deosebită de „cercetările sociale concrete" sau, dacă ar fi să folosim terminologia lui A. Uledov, sociologia artei apare aici în calitate de „teorie sociologică" specială.

Sociologia publicului, sociologia necesităților artistico-estetice și a consumului de artă constituie o parte importantă a analizei culturii ca fenomen social, latură importantă a specificului socio-cultural al societății. Totodată, clarificarea structurii operelor de consum apare ca un mijloc esențial al analizei culturologice, al caracterizării culturologice a societății (sau a unei părți, sau a unei „secțiuni" a ei) și nu invers. Iată de ce eu consider că în studierea problemei „operă-public" trebuie în fond să prevaleze sociologia ca atare (la nivelul sociologiei concrete — cel de „al doilea" nivel în enumerarea lui M. T. Iovciuk, A. G. Harcev, V. S. Iadov) și nu știința despre artă.

E drept, aici există un moment „perfid", sau mai bine să-l numim „delicat". „Subordonînd" studierea existenței de azi sau de ieri a artei în societate, țelurile sale, sociologul însuși este subordonat esteticii : căci, analizînd „viața operelor în societate", el trebuie să știe, cel puțin, ce este operă de artă și ce nu, și s-o știe nu după cum crede și după cum i se pare publicului, ci după esența operelor înseși. Pentru aceasta, el, sociologul, trebuie să posede cunoștințe estetice, să înțeleagă ce e bun și ce e rău în domeniul respectiv, care, în general vorbind, nu este domeniul profesiei lui. Faptul de a nu distinge asemenea obiect, pare-se extrasociologic, amenință să răstoarne toate teoriile propriu-zis sociologice referitoare la structura consumului de artă, a preferințelor „de grup", a tipologiei gustului social etc.

Dar, poate oare sociologul să fie pregătit, din punct de vedere estetic, la fel ca un cercetător de artă profesionist ? În ansamblu, probabil, că nu, deși avem sociologi care se manifestă ca excelenți cercetători de artă. Înseamnă, așadar că cercetătorii de artă trebuie să se „recalifice" în sociologi ai culturii ? Nu. Recalificarea nu e necesară, însă activitatea în comun, îmbinarea sociologiei cu știința despre artă sînt indispensabile.

„În literatura sociologică sovietică contemporană — scriu cunoscuții oameni de știință sovietici S. G. Strumilin și E. E. Pisarenko — nu sînt încă lămurite îndeajuns particularitățile comportamentului personalității în cadrul diferitelor grupuri sociale, demografice și culturale..." [16] În general, nu se poate crea o tipologie cultural-artistică în afara unor indicatori și a unor criterii estetice. Arta aduce în fața societății, a publicului, luat în varietatea lui examinată sociologic, propriile-i cerințe, pentru a fi înțeleasă corect și retrăită estetic. Numai acea activitate educativă care se sprijină pe uniunea trainică dintre sociologie și știința despre artă poate aduce aceste cerințe în conștiința oamenilor.

[16] S. G. Strumilin, E. E. Pisarenko, *Sotialisticeskii obraz jizni : metodologhiia analiza*, „Voprosî filosofii", 1974, nr. 2, p. 36.

5

„Societatea şi artistul", „societatea şi opera" (în acest capitol al articolului nostru, cele două „perechi" pot fi unificate), adică determinarea socială a creaţiei artistice constituie o problematică întru totul tradiţională pentru ştiinţa despre artă, iar pentru şcolile sociologice ale ştiinţei despre artă aproape unica. „Viaţa societăţii în operă", adică reflectarea artistică a fenomenelor sociale, a factorilor sociali, precum şi expresia ideologico-artistică a diferitelor interese sociale, este un domeniu de probeme care a început să fie studiat cu mult înaintea marxismului, obţinîndu-se, în pofida caracterului neştiinţific al metodologiei generale, importante rezultate, dacă ar fi să amintim doar cele mai bune lucrări ale iluminiştilor din secolul al XVIII-lea, dar şi pe cele ale pozitiviştilor din secolul XIX-lea (de pildă, pe acelaşi Taine sau pe reprezentanţii şcolii cultural-istorice). Nu mai vorbesc de lucrările de estetică şi istorie literară ale democraţilor-revoluţionari, predecesori ai marxismului.

Marxismul a aşezat studiul genezei social-istorice a culturii artistice şi creaţiei artistice pe baze cu adevărat ştiinţifice, materialist-istorice şi dialectice prin metoda analizei.

De multă vreme, ca o inevitabilă umbră întunecată a sociologiei culturii, există şi ceea ce se numeşte sociologie vulgară. Termenul, vom spune direct, este confuz şi uneori nu este folosit exact, dar esenţa lui e clară — el desemnează reprezentările simpliste despre felul cum e legată arta cu realitatea socială, în general, cu structura socială a societăţii, în special. Fie că avem de-a face cu exagerarea influenţei „mediului" cultural-hegemonic „al consumatorilor" asupra artistului, exagerare a cărei semnificaţie se reduce la proverbul rusesc: „A cui piine o mănînci, aceluia îi şi cînţi [17]; fie că ne vom izbi de teo-

[17] Pe acest principiu se bazează cartea lui L. Schücking „Sociologia gustului literar", foarte populară la noi în deceniul al 3-lea. Vezi L. Schücking, *Die Soziologie des literarischen Geschmaksbildungs*, München, 1923; despre proverb vezi pp. 24—25; pentru ai demonstra „justeţea" este invocat chiar şi exemplul lui Shakespeare!

riile constructivist * lefoviste **, care deduceau particularitățile artei din particularitățile tehnicii epocii respective și care transformau activitatea artistică într-unul din aspectele „construcției vieții", fie că înaintea noastră va apărea „clasicul" proletcultism ca mixtură de interpretare șuleatikovistă *** și bogdanovistă **** a conceptelor „experiență", „ideologie", „interes social"; fie că ne vom izbi de „psihoideologia" lui Pereverzev ***** și Frice ******, cu care, de fapt, s-au înarmat ceva mai tîrziu

---

* În literatura sovietică din deceniul al 3-lea, *constructivismul* s-a constituit ca un curent literar de-sine-stătător (1923). În 1924, adepții săi (I. Selvinski, V. Lugovskoi, E. Bagriţki, Vera Inber etc.) au alcătuit „Centrul literar al constructiviștilor". Ei s-au proclamat „un curent organizator și raționalizator al literaturii", susținînd „un punct de vedere constructiv".

* LEF (*Levîi front iskusstva* — Frontul de stînga al artei), grupare literară apărută la Moscova în 1922, inițiată de V. V. Maiakovski. Din această grupare au mai făcut parte N. N. Aseev, B. L. Pasternak, V. V. Kamenski, A. E. Krucionih, O. M. Brik ș.a. Adepții Lef-ului militau pentru crearea unei arte revoluționare active („arta — construcție a vieții"), criticînd zugrăvirea pasivă a vieții, psihologismul. Au lansat teoria „literaturii faptului", care nega ideea artistică și cerea ca arta să reflecte faptele realității noi fără „denaturare" beletristică. A durat pînă în anul 1929.

*** V. M. Șuleatikov (1872—1912), critic și publicist rus. Este unul din promotorii criticii marxiste, dar lucrările lui sînt marcate de concepțiile sociologismului vulgar. În deceniile 3 și 4, în critica sovietică a circulat termenul „șuleatikovism", ca sinonim al simplificării grosolane, vulgarizatoare a metodei marxiste.

**** A. A. Bogdanov (1873—1928), filosof, economist și scriitor rus. Unul din teoreticienii organizației cultural-artistice *Proletkult (Nauka i rabocii klass*, 1918; *O hudojestvennom nasledstve*, 1918; *Elementi proletarskoi kulturi v razvitii rabocego klassa*, 1920).

***** V. F. Pereverzev (1882—1968), istoric și teoretician literar sovietic. Este unul dintre primii care aplică metodologia materialist-istorică în studierea literaturii ruse (în lucrările sale despre Pușkin, Gogol, Dostoievski, Goncearov ș.a.). Explicarea operei de artă prin existența de clasă l-a condus la concluzii sociologist vulgare.

****** V. M. Frice (1870—1929), istoric și critic literar și de artă sovietic. Unul dintre primii care aplică metoda marxistă în istoria literaturii universale. S-a ocupat și cu cercetarea principalelor probleme ale sociologiei artei (*G. V. Plehanov i naucinaia estetica*, 1922; *Freidizm i iskusstvo*, 1925; *Soțiologhiia iskusstva*, 1926 etc.). Lucrările lui prezintă astăzi doar un interes documentar, în ele resimțindu-se metodologia sociologismului vulgar.

adepții rappoviști * ai așa-zisei „ortodoxii plehanoviste", în care era foarte puțin din adevăratul Plehanov, căci fusese luată și umflată pînă la refuz tocmai partea slabă din punct de vedere metodologic a moștenirii lui Plehanov — în toate aceste curente ale gîndirii estetice, care prezentau denaturat și într-adevăr vulgar determinarea social-istorică a artei, se constata acel element comun, care poate fi exprimat cel mai bine prin cuvîntul „simplism", deasupra tuturor stătea semnul schematismului, care primitiviza complexitatea dialectică reală a obiectului.

Uneori putem citi și auzi că toate aceste „sociologii" vulgar-schematice sînt denaturarea sociologiei și esteticii marxiste. Asemenea părere este numai în parte justă. Este doar în parte justă deoarece majoritatea vulgarizatorilor schematici din deceniul al 3-lea tindeau și doreau să devină marxiști — mulți socoteau fără temei că au și devenit ; mulți au devenit într-adevăr marxiști. În scrierile lor de atunci s-au reflectat anumite boli ale „copilăriei" procesului de însușire a marxismului. Este instructivă și plină de învățăminte din punct de vedere pedagogic cunoscuta mărturisire a lui Engels, în care el își asuma, alături de Marx, o parte din vina pentru păcatele acelora care absolutizau „laţura economică" : „Marx și în parte și eu sîntem singuri vinovați de faptul că tineretul uneori acordă laturii economice mai multă importanță decît se cuvine. Ripostînd adversarilor noștri, trebuia să subliniem principiul esențial pe care ei îl respingeau și n-am găsit întotdeauna timpul, locul și posibilitatea să apreciem celelalte momente, participante la interacțiune." [18]

---

* RAPP (*Rossiskaia assoțiațiia proletarskih pisatelei* — Asociația rusă a scriitorilor proletari), organizație literară înființată în 1925, cu prilejul primei Conferințe unionale a scriitorilor proletari, avînd ca organ revista „Na literaturnom postu". Pe plan teoretic Rapp-ul susținea, printre altele, teoria „omului viu", „psihologismul", determinat de tendința de a depăși schematismul literaturii proletare timpurii. Deși a promovat o serie de principii corecte, critica rapovistă a abordat, în general, creația artistică din perspectiva sociologismului vulgar și a dogmatismului.

[18] K. Marx și F. Engels, *Opere*, vol. 37, p. 396.

Dar opinia expusă mai sus (cu privire la faptul că sociologia vulgară constituie o denaturare a marxismului) este doar în parte justă, și, deci, într-un anumit sens greșită. Bineînțeles, totul poate fi denaturat și simplificat — deliberat sau din nepricepere, iar eu nu doresc nicidecum să „reabilitez" erorile și stîngăciile gîndirii nemature din cercetările sociologice asupra artei și din critica deceniului al 3-lea, oricît de ortodoxist-sociologic s-ar considera ele. Realitatea e că în marxismul autentic nu există nici o posibilitate de vulgarizare și simplism. Ele sînt aduse în marxsim din afară, și chiar dacă aceasta o fac oameni care se socotesc marxiști, concepțiile respective nu-și au rădăcinile în marxism.

Oare de unde pornește tradiția schematismului vulgarizator al acelui cerc de idei, care prezintă prea „direct", simplificînd „mecanica", mai exact spus, „constituirea organică" a condiționării creației artistice de către viața socială ?

„Infiltrări" cu caracter schematic-vulgarizator sînt frecvente încă în studiile de artă iluministe din secolul al XVIII-lea (vezi, de pildă, corespondențele directe între artă și orînduirea de stat în *Spiritul legilor* de Montesquieu) ; ele au fost îngăduite și de „filozofiile istoriei" idealiste (idealist-obiective) — întrucît chiar dialecticianul Hegel nu a fost ferit de „paragrafe" vulgarizatoare în *Prelegerile de estetică* ; cel mai mult a păcătuit prin vulgarizare pozitivismul secolului al XIX-lea, atît în varianta lui organicist-biologistă (Spencer, Guyau), „geografistă" (Buckle), cît și în cea „psihologist-pluralistă" (Taine). Rădăcinile sociologiei vulgare se află în pozitivismul burghez.

Taine-sociologul a rămas cel mai adesea la etajele „superioare" ale determinantelor sociologice, suprastructurale, ca să zicem așa. După cum se știe, Plehanov l-a criticat pe Taine pentru caracterul psihologizant al concepției sale generale despre artă. Interpretarea psihologizantă a cunoscuților factori : „rasă", „mediu", „moment", apare clar în opera programatică a lui Taine — *Introdu-*

cere la *Istoria literaturii engleze* (1864) [19]. Dar, în cadrul acestei concepții, la Taine se întîlnesc foarte adesea asemenea judecăți despre determinare pe care altfel decît vulgarizatoare, simplificatoare nu le poți numi. Astfel de judecăți sînt deosebit de frecvente în „deducțiile" concrete ale particularităților operelor de artă — să zicem, ale artei Greciei antice, din particularitățile „comunității orășenești războinice, care se foloseau de serviciile sclavilor".

Recitiți primul curs din *Filosofia artei* a lui Taine, unde autorul vorbește despre importanța „formei de societate cunoscute", care împreună cu „starea generală a spiritului și a moravurilor ambiante" formează conceptul „stare generală", fundamental pentru „taineism". Acest concept deschide faimosul „lanț" al dependențelor aparținînd lui Taine, care apoi a devenit loc comun în sociologia burgheză a artei : „Starea generală, diferitele capacități și înclinații stîrnite de ea ; tipul dominant, creat de predominarea acestor înclinații și capacități, sunetele, formele, culorile și cuvintele întruchipînd acest tip sau răspunzînd înclinațiilor și capacităților din care el este alcătuit — acestea sînt cele patru verigi ale lanțului. Prima atrage după sine pe a doua, a doua pe cea de a treia, a treia pe cea de a patra..." [20]

Oricine cunoaște, de pildă, *Istoria socială a artei* în 2 volume a lui Arnold Hauser va fi de acord cu faptul că fiecare capitol și toată această lucrare fundamentală este structurată exact după „lanțul" lui Taine.

Interpretați primul ei element — „starea generală" — în spiritul economismului vulgar à la Sombart, și veți obține... sociologia artei specifică lui Wilhelm Hausenstein. Căci, oare nu în spiritul taineismului, dar „economizat", sună, de pildă, și următoarele teze ale sociologului și cercetătorului de artă german : „Așa cum capitalismul burghez își află centrul vital în producția valo-

---

[19] Vezi Hippolyte Taine, *O metode kritiki i ob istorii literaturî*, SPb., izdatelstvo I. Iurovskogo, 1896, pp. 15—16, 21—22, 25—27.

[20] Hippolyte Taine, *Filosofia iskusstva*, Moscova, Izoghiz, 1933, p. 56.

rilor mobile și așa cum îi oferă individului speranța stăpînirii acestor valori mobile, tot astfel și producția artistică devine producție de valori mobile ale artei, constituind, atît prin obîrșia sa, cît și prin caracterul utilizării ei, un atribut al inițiativei particulare. Pictura devine de șevalet, sculptura — plastică individuală... Tratarea în perspectivă a nudului aparține dezvoltării dintr-o perioadă mai tîrzie. Ea corespunde unei înviorări mai mari a vieții burgheze, manierelor ei mai robuste, elastice, îndepărtării burgheze de la prestanța feudală de fațadă. Viața citadină dezvoltată, învățînd ochiul să examineze lucrurile drept, pieziș, de jos, de sus, brusc și din apropiere intimă, contribuie de asemenea, inevitabil, la dezvoltarea formei intime de reprezentare, a tabloului de șevalet, ca podoabă de cameră. Această formă a devenit moartea picturii de mari proporții“ [21].

În studiul lui Hausenstein este marxist numai epigraful din Marx. La Hausenstein întîlnim reverențe în fața lui Marx, însă metodologia lucrării lui este eclectică, iar pe deasupra „prioritatea“ în acest eclectism aparține concepțiilor lui Worringer, precursorul abstracționismului formalist, dar „economizat“ pînă la refuz. Lunacearski, care aprecia destul de mult erudiția lui Hausenstein, a socotit necesar să avertizeze că nu-l socotește cercetător de artă marxist mai cu seamă din pricina „atașamentului excesiv față de formalismul cu totul străin marxiștilor “[22].

În parte, ca ecou al „influenței occidentale“, în parte, pe teren propriu, vulgarizarea a existat și în Rusia înainte de anul 1917. Parțial amestecată cu argumentări autentic marxiste, ea a trecut mai tîrziu, în deceniul al 3-lea, în rîndurile sociologilor și cercetătorilor de artă sovietici, dînd, bunăoară, asemenea figuri — în felul lor interesante, dar foarte contradictorii — ca V. Pereverzev, V. Frice, I. Ioffe ș.a. Împotriva acestei tradiții, ca și împotriva tradiției, asemănătoare într-un anumit sens,

[21] W. Hausenstein, *Iskusstvo i obșcestvo*, Moscova, „Novaia Moskva“, 1923, pp. 26, 98.

[22] Vezi A. V. Lunacearski, *Ob izobrazitelnom iskusstve*, t. 1, Moscova, Sovetskii hudojnik, 1967, p. 242.

a teoriei literare și a studiilor de artă pozitiviste, „academice", care de asemenea s-a străduit — mai degrabă fără succes decît cu succes — să se „marxizeze", a trebuit să se ducă o luptă destul de îndelungată și în multe privințe deloc simplă, fiindcă această luptă era purtată pentru reînarmarea acestor cadre de oameni de știință în spirit marxist, precum și pentru că această luptă era dusă de oameni care trebuiau să caute adevărul chiar atunci, în cursul luptei, care trebuiau să făurească și să dezvolte sociologia marxistă și estetica marxistă, nu numai să le apere de vulgarizatori, formaliști, intuitiviști etc. Un rol uriaș în obținerea victoriei l-a jucat conducerea de către partidul comunist a întregului front al vieții ideologice, fidelitatea față de reperele metodologice leniniste...

Reprezentanții celor mai diferite curente, școli și școlițe sociologist-vulgare se ocupau și își propuneau să se ocupe numai de două sarcini și nu-și închipuiau că s-ar putea ocupa și de altceva în afară de ele :

1. „atașarea" unui anumit artist și a operelor create de el la un anumit grup social, grup care apărea astfel ca „determinantă" și față de care artistul era socotit „reprezentant". Grupul, aici, poate fi tratat în mod diferit : el poate fi și clasa (în accepție marxistă exactă, sau „aproximativ marxistă", sau în general nemarxistă), și o pătură dinlăuntrul clasei, un grup „economic" sau un grup diferențiat după alți parametri (politici, culturali, demografici, sociopsihologici ș.a.), dar sarcina cercetătorului rămîne aceeași: el „atașează", el caută „reprezentanți".

2. Cea de a doua sarcină — elucidarea „concordanței" unei opere sau alteia (iar prin aceasta și a autorului, a universului lăuntric creator al artistului, a poziției lui estetice) cu o anume structură socială, care poate fi structura societății în ansamblul ei, sau a unei părți a ei, a unei „secțiuni" ; aici pot să figureze atît categoria marxistă a „formației social-economice", „tipul de economie" nedefinit, abstracția „tipului ideal" al societăților la M. Weber, cît și orice alte „tipuri construite", „serii de sisteme social-culturale", numai a căror enumerare ar

ocupa ea singură pagini întregi [23], dar, indiferent, sarcina cercetătorului de artă-sociolog constă în a vedea structura operei de artă ca model al structurii a ceva „social", aflat în afara universului artei, și să clarifice în ce măsură una o modelează pe cealaltă, izomorfă ei.

În general vorbind, ambele sarcini, dacă nu sînt înțelese în mod vulgar, iar pe de altă parte, fără teama de sociologism (cel cu adevărat științific !), nu se află deloc în afara intereselor științifice ale cercetătorilor de artă, cu atît mai mult ale celor sociologice. Dar caracterul științific al abordării sociologice dispare de îndată, iar vulgarizarea apare inevitabil și vă urmează insistent, ca o umbră, dacă numitele sarcini vor fi substituite cu altele de tot felul. Și tocmai acest lucru s-a întîmplat în așazisele studii de artă sociologice din deceniul al 3-lea. În principiu, în tendința metodologică, a avut loc dispariția poeticii și, în general, a oricărei alte părți a științei despre artă, care s-a transformat în ceva „aplicat" la cunoașterea sociologică, într-o „altă formă de existență" a sociologiei.

La cercetarea orientării propriu-zise, a genului propriu-zis, a stilului, „patosului", tematicii, simbolicii etc., etc. nu s-a putut ajunge : „atașarea" artistului sau a fenomenului artistic unui anumit grup social devenea actul prin care cercetătorul de artă înlocuia actul propriu-zis al cercetării de artă.

De asemenea, e important să înțelegem de ce însăși „atașarea" artistului la un grup social s-a dovedit vulgarizator-simplistă. Cauza constă nu numai în faptul că ideile estetice, privind studiul artelor, ale sociologilor vulgari erau greșite. Erau greșite și ideile lor pur sociologice. Ei erau, repet, mult mai aproape de economia politică burgheză, decît de cea marxistă. În această privință există numeroase exemple.

Structura socială a societății apărea în conștiința lor nu ca realitate vie a luptei de clasă, a raporturilor dina-

[23] Vezi, de pildă, enumerarea lui A. Boskov, în cartea : Howard Becker și Alvin Boskov, *Sovremennaia sotiologhiceskaia teoria v ee preemstvennosti i izmenenii*, Moscova, izdatelstvo, Inostrannaia literatura, 1961, p. 325 și urm.

mice dintre clasele sociale, ci ca o schemă, ca o matriță social-economică, de pe care se „reproduce" viața politică, ideologică, spirituală. Această matriță nu era defel adecvată realității, nici măcar în formă schematizată; ea nu era rezultatul studierii sociologice a unor societăți reale, a structurii lor, ci rodul voluntarismului sociologic. Fără a înțelege și a recunoaște acest fapt poți oricît să te revolți, să ironizezi absurditățile sociologist-vulgare, cum ar fi „înmatricularea" unui artist sau altuia în cadrul unui grup sau altuia, dar nu vei izbuti să înțelegi și să descoperi metodologia și gnoseologia vulgarizării.

Sociologii vulgari au tratat, bunăoară, conceptul de „ideologie" în mod greșit, nu în spirit marxist-leninist. Pentru ei, ideologia constituie expresia intereselor sociale de clasă, în afara reflectării realității, expresie în formă de amprentă mecanică a acelui loc pe care îl ocupă clasa, pătura sau grupul în producția socială [24]. De aceea, pentru ei nu există nici procesul ideologic, nici lupta ideologiilor, întrucît ea presupune legătura forțelor antagoniste pe terenul realității vii — întotdeauna concrete. Din caracterizările ideologice, pe care le fac sociologii vulgari unor artiști, dispare nu numai specificul artei ca gen special al activității ideologice, nu numai ideologismul artistic, dar, în genere, sînt respinse condițiile activității ideologice, se produce o deideologizare sui-generis a ideologiei, transformarea ei în ceva prin excelență instrumentalist, orientat spre „supraviețuirea" elementară a forței sociale respective.

Ideologia, sublinia V. I. Lenin, exprimă interesul de clasă și este determinată de către el. Dar ea face aceasta în anumite sfere — spirituale prin natura lor și relativ independente — ale vieții sociale.

Un exemplu strălucit de studiere cu adevărat științifică, din punct de vedere sociologic și ideologic, a materialului, născută pe fundalul culturii spirituale și, mai

[24] Despre conținutul acestor concepte și lupta ideologică din jurul lor v., de pildă, V. S. Semionov, *Kapitalizm i klassi. Issledovanie soțialnoi struktury sovremennogo kapitalisticeskogo obșcestva*, Moscova, Nauka, 1969, pp. 58—66.

întîi de toate, artistice, îl constituie lucrările lui Lenin despre Tolstoi. Despre importanța lor metodologică mereu actuală, fără a mai vorbi de cea cultural-istorică, s-au scris munți de cărți și articole, și dacă eu, cu toate acestea, îndrăznesc, la rîndul meu, „să mă ating" de interpretarea lor, o fac numai fiindcă pentru tema noastră — sociologismul adevărat și pseudo-sociologismul în studierea condiționării sociale a creației artistice — acest lucru este absolut necesar.

Pentru Lenin este cu totul insuficientă simpla „atașare" a scriitorului de o anumită „bază" socială, fie ea și „neașteptată", după opinia sociologului obișnuit cu matrița vulgar-schematică. Da, Tolstoi a exprimat forța și slăbiciunea „mișcării țărănești de masă" [25]. „Condițiile istorico-economice explică atît necesitatea apariției luptei revoluționare a maselor, cît și lipsa de pregătire pentru lupta acestor mase, neîmpotrivirea tolstoiană la rău..." [26] — scria Lenin. Dar această concluzie nu epuizează deloc sociologia creației lui Tolstoi, și nu ar fi fost posibilă, dacă nu s-ar ține seama — aceasta este cea de a doua idee care străbate studiile lui Lenin — că moștenirea contradictorie a lui Tolstoi „reflectă condițiile extrem de complicate și de contradictorii, influențele sociale și tradițiile istorice care au determinat psihologia diferitelor clase și a diferitelor pături ale societății ruse în epoca de după reformă și dinainte de revoluție" [27]. „...Contradicțiile din concepțiile și teoriile lui Tolstoi nu sînt ceva întîmplător, ci sînt expresia condițiilor contradictorii în care se afla viața rusă (în totalitate, ci nu doar a țărănimii patriarhale ! — *I. S.*) în ultima treime a secolului al XIX-lea" [28]. Universul ideatic al lui Tolstoi reprezintă „o ideologie a condițiilor de viață în care se aflau într-adevăr milioane și milioane de oameni în decursul unei anumite perioade" [29].

---

[25] V. I. Lenin, *Opere complete*, Editura Politică, București, 1960—1970, vol. 20, p. 20.
[26] *Idem*, vol. 17, p. 219.
[27] *Idem*, vol. 20, p. 22.
[28] *Idem*, vol. 17, p. 215.
[29] *Idem*, vol. 20, p. 108.

Oare care „milioane și milioane" (e lesne de observat că aici expresiile „mase", „caracter de masă" sînt aproape cele mai frecvente), în decursul cărei „anumite" perioade ? Aceste întrebări ne conduc spre noi orizonturi sociologice ale articolelor despre Tolstoi.

Lenin „îl măsoară" pe Tolstoi cu o epocă mare ca întindere și remarcabilă prin semnificația istorică, epocă ce a marcat începutul trezirii milioanelor maselor muncitoare ale păturilor „de jos", cele mai oropsite, cele mai oprimate de jugul exploatatorilor și de prejudecățile propriei conștiințe. Acest unghi de vedere și această scară ne permit să vedem în Tolstoi nu numai oglinda primei revoluții general-democratice din Rusia, care a deschis epoca „trezirii Orientului" — ideea unei asemenea oglinzi n-a putut fi prinsă de schematici, care nu vedeau altceva în afară de matrița „psiho-ideologiilor" — dar și simptomul înnoirii procesului istoric mondial, aspirațiile maselor de milioane spre „îndreptarea" conștientă a soartei lor, spre creația istorică, spre făurirea unei lumi drepte din punct de vedere social.

Epoca istorică — scară de criterii și teren de creație al artistului, artistul și istoria universală, luată ca proces ascendent al evoluției omenirii, masele populare și artistul, problema caracterului popular ca linie genetic neîntreruptă a democratismului culturii, în continuă dezvoltare istorică ; măsura talentului, a genialității artistului în exprimarea ideilor și stărilor de spirit sociale — toate aceste probleme și altele asemănătoare, cuprinse și rezolvate în articolele lui Lenin despre Tolstoi (probleme sociologice, absolut necesare studiului artelor), au rămas mistere ferecate cu șapte lacăte pentru schematismul sociologist-vulgarizator. Strict vorbind, el nu numai că nu a pus aceste probleme, dar, din punct de vedere metodologic, nici nu putea să le pună. Cum ar fi putut să se ocupe de studierea importanței mondiale a valorii perene a creației unui anumit artist din trecut și, în general, să vorbească de categorii estetico-axiologice, dacă artistul „plantat" prompt într-un anumit „mediu" era tratat de sociologi ca „amprentă" a psihologiei acestui mediu, așa cum un copil cu deficiențe este sortit să întruchipeze bolile genetice ale părinților ?

Sociologia vulgară dizolvă personalitatea artistului în acizii analizelor sale. Și nu pentru că reprezentanții ei erau prea sociologi, ci pentru că erau, la urma urmelor, sociologi de proastă calitate.

Momentul cel mai important în deosebirea „sociologiei atașării artistului" de sociologia realmente științifică a analizei aparținînd studiilor de artă este momentul reflectării ideologice, intrinsec propriu activității artistice. Sociologia vulgară nu știe și nu vrea să știe că artistul reflectă realitatea socială în existența ei complexă, dinamică, deseori contradictorie, o reflectă în mod activ, ca personalitate care dorește să exprime, să afirme, să apere anumite idealuri sociale. În această împletire a „reflectării" cu „expresia" se cristalizează sistemul lui estetic, concepția lui artistică, metoda lui de „a vedea" viața (oare nu despre acea împletire vorbea Engels în reflecțiile lui despre Balzac ?).

Pentru sociologia științifică, marxistă, conștiința personalității, a grupului, a clasei, însăși activitatea ideologică, ca unitate a „reflectării" și „expresiei", nu se „încadrează" în nici un chip în matrița descriptivă a grupurilor sociale existente. Sociologia marxist-leninistă subliniază caracterul statistico-probabilistic și nu pe cel mecanicist-unilateral al determinării sociale a personalității [30]. Ceea ce e propriu personalității omului în practica vieții, nu poate să nu fie propriu personalității artistului în creație, care reprezintă practica lui. Are și el posibilitatea „alegerii", nici el nu este „copie" a mediului etc.

Articolele lui Lenin despre Tolstoi nu sînt numai exemplu de „sociologie a artei", ci și de „sociologie a personalității, de metodă sociologică în general [31].

Marxist-leniniștii „s-au mîndrit întotdeauna" cu faptul de a fi ținut strict seama de forțele de clasă și de relațiile de clasă în dinamismul lor real, și nu de „deta-

---

[30] Vezi Stoiko Popov, *Otnosno statisticesko-veroiatnostniia harakter na văzdeistvieto na soțialnata sreda vărhu licinostta*, „Filosofska mîsăl", 1974, nr. 1.

[31] Vezi G. M. Fridlender, *Razvitie marxistskoi esteticeskoi mîsli ot K. Marxa i F. Enghelsa k V. I. Leninu*, „Nasledie Lenina i nauka o literature", Leningrad, „Nauka", 1969, p. 38—39.

șarea" lor mecanică după rubricile matriței sociale [32]. În conformitate cu aceasta, în domeniul temei care ne interesează, în 1924, Lunacearski spunea într-una din conferințele sale : „Analiza marxistă nu constă în faptul de a găsi pentru fiecare scriitor și pentru fiecare operă literară o bază de clasă unitară, pură, ci în... a găsi acele linii, acele raze, care, venind din clase diferite, se intersectează aici" [33].

În legătură cu „genezele" sociologice, Lunacearski atrăgea atenția : „... marxismul care tinde în acest domeniu să ajungă cît mai repede cu putință la o anume ortodoxie aridă, prematură, nu are nimic comun nici cu adevărata gîndire științifică și, desigur, nici cu marxismul" [34].

6

Analizînd, în primele cinci secțiuni ale articolului, metodologia orientării sociologist-vulgare în studiul artei, am ajuns la concluzia că problema determinării sociale a artei, a artistului, a operei de artă e atît de cuprinzătoare, încît orice „sociologie a artei" localizată se dovedește a fi ori imposibilă, ori schematic-vulgarizatoare și simplistă. Studierea problemei „societate-artist" nu poate fi considerată ca o parte oarecare a științei despre artă și numită parte „sociologică" a acestei științe.

Nu este vorba de sociologie, ci de sociologism. Fără sociologismul marxist-leninist nu pot fi explicate relațiile dintre artist și societate, iar metodologia analizei științifice este imposibilă.

Însă, după opinia mea, e necesar să ne precizăm poziția față de cea de a doua problemă, foarte importantă, pe care a încercat s-o rezolve sociologia vulgară a artei, problema aflării „concordanțelor" între structura operei

---

[32] Vezi V. I. Lenin, *Opere complete*, vol. 35, p. 348.

[33] A. V. Lunacearski, *Ob izobrazitelnom iskusstve*, t 1, p. 467.

[34] A. V. Lunacearski, *Voprosi sotiologhii muziki*, Leningrad, GAHN, p. 110—111.

de artă și structura socială, cu alte cuvinte, să trecem la problematica „sociologiei formelor artistice".

La ce grad de absurditate a ajuns înțelegerea sociologist-vulgară a acestei probleme se poate constata din cărțile apărute de asemenea în deceniul al 3-lea.

V. Pereverzev, în prefața la ediția a doua a cărții sale despre Gogol (prima ediție a apărut în 1914), îi atacă vehement pe formaliști pentru incapacitatea lor de a explica, bunăoară, procedeele stilului gogolian, specificul formei operelor gogoliene. Autorul însuși le explică în felul următor : „Stilul alogismelor se află în natura alogică a ambianței sociale, întruchipată artistic în creația lui Gogol. Povestea lui Kovaliov este turnată în formă de realitate fantastică absurdă tocmai fiindcă lumea socială a Kovaliovilor, în existența sa reală, este absurdă pînă la limitele fantasticului". Sau : „Sudura slabă a compozițiilor lui Gogol o pun în legătură cu caracterul felului de viață feudal al micii moșierimi, cu lipsa de unitate și de coeziune socială a acestuia" [35]. Cum se vede, e lesne și simplu, și, în general nu trebuie... să fii Gogol.

Nici Praxitele nu-i neapărat să fii, să cauți rezolvări compoziționale, să te chinui cu „dispunerea" figurilor. Despre grupul sculptural *Hermes purtînd pe Dionysos copil*, V. Frice a spus, textual, următoarele : „Ei nu există alături unul de celălalt, ca faraonul și soția lui sau ca războinicii de pe friza unui templu egeean, ci unul pentru altul, fiindcă, dacă cultura feudală moșierească (asta în Egiptul antic ! — *I. S.*) izola, în schimb, cultura burgheză orășenească apropia și unifica" [36].

Asemenea revelații sociologice nu sînt defel numai apanajul deceniului al 3-lea. E de ajuns să faci cunoștință cu *Filozofia muzicii moderne* și mai ales cu *Introducere în sociologia muzicii* de Th. Adorno pentru a te convinge ce loc important ocupă în concepția acestui cunoscut filozof și estetician contemporan ideea unui ase-

---

[35] V. F. Pereverzev, *Tvorcestvo Gogolea*, izd. 2-e, dopolnennoe, Ivanovo-Voznesensk, Osnova, 1926, pp. 7, 15.

[36] V. Frice, *Soțiologhiia iskusstva*, izd. 2-e, Moscova-Leningrad, 1929, p. 114.

menea paralelism al structurilor — al celei sociale şi al structurii (al logicii construcţiei) „corespunzătoare" a formei artistice. La Adorno, contradicţia este o calitate statică pe care el o divinizează. Adorno *laudă* formele muzicii moderne, începînd cu cele beethoveniene, fiindcă în ele „însăşi tendinţa socială devine sunet. Dezacordul dintre interesele generale şi particulare se trădează de la sine, fiind exprimat în forma muzicală, iar ideologia oficială susţine că şi unele, şi altele se află în armonie"; dar Adorno îl şi *critică* pe Beethoven, pentru că, chipurile, justifică acest dezacord şi se reconciliază în final cu el, drept mărturie stînd, de pildă, forma reexpoziţiei. După Adorno, reexpoziţia este principiul „reîntoarcerii a ceea ce a fost înlăturat", dovadă a faptului că dinamismul lui Beethoven este, în esenţă, amăgitor; în „triumful reexpoziţiei" rezultatul învinge procesul, apelul la rezolvarea contradicţiilor „înlătură" contradicţia însăşi [37].

O astfel de abordare nu este altceva decît o încercare de unificare a elementelor formalismului cu cele ale sociologiei vulgarizatoare, uniune cu atît mai periculoasă, cu cît asemenea idei sînt prezentate uneori sub steagul luptei atît cu formalismul, cît şi cu vulgarizarea.

Adorno este împotriva reflectării artistice concrete a realităţii în formele proprii unei anumite arte, el este împotriva teoriei materialiste a reflectării, ca bază filozofico-gnoseologică generală a studierii cunoaşterii umane. Şi iată de ce Adorno consideră că „muzica prin însăşi structura ei *imită* (s.n. — *I.S.*) structura contradictorie a societăţii". Tocmai în aceasta rezidă, chipurile, funcţia socială a artei şi nicidecum în faptul că ea reflectă în-

[37] Vezi Th. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a/M. 1962, S. 78, 216. Despre rolul expoziţiei, prelucrării, reexpoziţiei („suportul masiv") şi al codei în primele părţi (Allegro) ale formelor de sonată şi simfonie la Beethoven, a scris la vremea sa, fără umbră de sociologism de proastă calitate, B. Asafiev (vezi capitolul X al primei cărţi a cunoscutului studiu *Forma muzicală ca proces*. — B. Asafiev (Igor Glebov), *Muzikalnaia forma kak protess*, izd. 2-e, Leningrad, Muzika, 1971, pp. 139—146).

tr-un fel anume drama universală contemporană în realitatea ei istorică“ [38].

Dar să-l lăsăm pe Adorno și să revenim la problemele noastre...

Nu trebuie să fim prea mîndri și să credem că, dacă noi, cei care trăim în deceniul al 8-lea, nu admitem aserțiuni „grosolane“, ca cele citate, astăzi nu mai există metodologie vulgarizatoare, simplistă.

Într-adevăr, parcă astăzi în critica practică, mai cu seamă în „cronici și recenzii“, nu se întîlnesc cazuri cînd, fără a ține seama de intenția concretă a scriitorului, de „chipul“ concret al operei de artă respective (stilul, genul, posibilitățile de „cuprindere“ a materialului etc.), se compară direct conținutul și forma ei cu caracteristicile social-structurale ale societății ? Un critic se bate cu pumnul în piept, încredințîndu-ne că el este ferm împotriva ideii de reproducere exactă, „ca în oglindă“, altul va cita chiar ideea lui Lenin cu privire la faptul că opera de artă nu are pretenția de a se socoti realitatea însăși. Dar ce folos, dacă analiza practică a operei concrete se desfășoară în direcție opusă ? Fiindcă n-a dispărut suspiciunea față de operele în care, în subiect, nu triumfă „forțele luminoase“ (deși ele dețin rolul principal în viața reală, „așadar“, în numele realismului trebuie... etc., etc.). Operele de factură tragică sau satirică stîrnesc încă la unii critici un oarecare fior de neîncredere ori temere, deși printre ei se află unii care amintesc negreșit, în mod „general-teoretic“, despre optimismul tragediei sovietice sau despre funcția purificatoare a Rîsului (ba îl vor deranja și pe Gogol cu acest prilej, invocînd, să zicem, un citat din *La ieșirea din teatru*).

Dar oare nu există și astăzi, la noi, în studiul artelor rămășițe de căutări sociologist-vulgare ale „concordanțelor“ ? În general, printre teoreticienii literari și de artă sovietici de *astăzi*, sînt în minoritate evidentă aceia care

---

[38] Vezi V. Dneprov, *Muzika v duhovnom mire sovremennika*. Ocerk vtoroi, „Sovetskaia muzika, 1971, nr. 1, p. 42. Dealtfel, după cum remarcă autorul, de aceea Adorno nu pomenește nimic despre Prokofiev și Șostakovici, despre „formele“ lor...

văd menirea artei în reproducerea nemijlocită, ca în oglindă, a structurii sociale. Chiar și teoreticienii „asemănării cu viața în orice chip" se abțin de la astfel de afirmații *teoretice*, pentru a nu fi socotiți retrograzi. Dar cînd parcurgi bibliografia științifică din domeniul studiilor de artă, care în majoritate „nu sînt retrograde", ci deseori abundă în terminologie „la modă", „actuală", din cînd în cînd găsești în ele o argumentare *obiectiv similară* cu cea vulgarizatoare.

În articolul intitulat *«Imperialismul — stadiul cel mai înalt al capitalismului și problema realismului vest-european în secolul al XX-lea»*, M. Kurghinian analizează cu de-amănuntul caracteristicile formei romanești și dramatice, care e definită ca „structură novatoare, bistratificată, deschisă, care presupune forme indirecte de reprezentare". Nu pun în discuție faptul cît de convingătoare sînt aceste caracterizări : în general, cred că pot fi acceptate. Dar pentru mine acum e interesant altceva — concordanța sociologică pe care M. Kurghinian o găsește între o asemenea structură și ... structura realității sociale a capitalismului tîrziu [39]. Aceasta, cred eu, reînvie brusc în memorie, de pildă, de mult uitatele „fluxuri ale ideii" proprii lui V. Frice și școlii lui.

Oricît ar părea de curios, puncte de contact cu adepții sociologizării procesului literar se pot găsi și la teoreticienii literari susținători ai comuniunii științei literaturii cu matematica și în general cu științele exacte. Sînt plin de cel mai profund respect față de aceste științe și consider că o asemenea comuniune (în limitele raționalului) este posibilă și utilă. Dar iată că în articolul *Știința literaturii și metodele matematice* al lui B. Egorov citim următoarele despre modelare : „...Modelarea este procesul creării analogului, care reflectă cele mai esențiale însușiri ale obiectului, dar care nu copiază obiectul". Există modele materiale și ideale, ultimele fiind cele intuitive (figurative) și semiotice (de semne). În știință sînt posibile toate trei felurile : macheta, desenul (autorul îl numește MIF, adică „modelul ideal figurativ") și MIS

[39] Vezi vol. *Leninskoe nasledie i literatura XX veka*, Moscova, Hudojestvennaia literatura, 1969, pp. 255—256, 259—260.

— „modelul ideal semiotic", de pildă, o formulă din geometria analitică. În artă e „altă situație". „Receptînd realitatea, artistul creează un MIF al acestei realități, corectîndu-l permanent... Acest MIF este în esență concepția despre lume a artistului."

Lămurindu-ne asupra faptului că concepția artistului este asemănătoare cu desenul după tipul „modelării", ajungem repede să înțelegem ce este opera de artă. Ea este „tot un analog, care reflectă laturile cele mai esențiale ale realității (întotdeauna ? orice fel ? independent de gen, intenție etc. ? — *I.S.*), așa cum și-o reprezintă artistul..." Prin urmare, „opera poate fi considerată ca model MIF, adică model al modelului realității". [40]

Acum să-mi explice mie cineva prin ce se deosebește această definiție ultramodernă de... hai să zicem de următoarea : „Așadar, orice operă poetică este o gamă de emoții ale unui anumit grup social într-un anumit moment al dezvoltării lui, canonizată prin obiectivare în cuvînt pentru trecerea adaptivă a grupului respectiv la noi relații sociale" [41].

Deosebiri, desigur, există. La tînărul G. N. Pospelov nu întîlnim abrevierea MIF, dar GEGS (gama emoțiilor grupului social) nu sună mai puțin modern. La B. Egorov nu există indicații cu privire la scopul modelării, pe cînd la G. Pospelov acest scop este indicat (adaptarea grupului la schimbările istorice), dar aceasta este un lucru ușor de îndreptat, mai ales dacă se va lua în considerație că reprezentanții „matematizării" științei literare sînt, adesea, foarte înclinați tocmai spre interpretarea comportamentistă — ca să nu-i spunem pragmatistă — a scopurilor modelării artistice. Deosebirea esențială între afirmațiile pe care le-am citat constă în faptul că G. Pospelov, în anul 1928, aducea opera în planul analizei „grupului", socotind-o o altă formă de existență a psihologiei *de grup*, iar B. Egorov, cu patruzeci de ani

---

[40] B. Egorov, *Literaturovedenie i matematiceskie metodî*, în vol. *Sodrujestvo nauk i tainî tvorcestva*, Moscova, Iskusstvo, 1968, pp. 336—337.

[41] G. Pospelov, *K metodike istoriko-literaturnogo issledovaniia*, în vol. *Literaturovedenie*, Moscova, GAHN, 1928, p. 65.

mai tîrziu, consideră „modelul modelului" apanajul individual al artistului. Nu degeaba s-a spus că MIF este, în esență, concepția artistului, iar concepția, cum crede probabil și B. Egorov, cu toată individualizarea posibilă, nu e ceva prin excelență individual. Ea este o formație ideologică „colectivă", „de grup", de clasă. Așadar, și în această privință diferența dintre citate este, în orice caz, mult mai mică prin conținut, decît prin timpul care le desparte.

Termenul „modelare" se folosește în știința literaturii, „matematizată" sau nematematizată", mai mult des decît exact (știința literaturii și știința despre artă ar trebui să se îngrijească, într-adevăr, de propria lor exactitate !). Această tratare a operei ca model al realității, cum apare în contextele citate mai sus, are aceeași valoare ca și „concordanțele" sociologist-vulgare. În parte, ea folosește aceleași fluxuri ale ideii, dar în primul rînd ne lasă dezarmați din punct de vedere metodologic în fața vulgarizării.

7

Este oare posibilă o sociologie a formelor artistice cu adevărat științifică și nu cea vulgarizatoare, de veche amintire ? Răspunsurile la această întrebare au dat la iveală, după opinia mea, două tipuri de abordări : una optimistă, dar prudentă, care chiar avertizează, atrage atenția asupra dificultăților care-i așteaptă pe cercetătorii problemei respective, și alta tot optimistă, dar care, cu o mare forță declarativă, pînă la exagerare, insuflă cercetătorilor încrederea în puternicia sociologiei.

Iată, de pildă, reflecțiile lui B. Meilah... Dacă vom recunoaște importanța și, într-un anumit sens, inevitabilitatea orientării artistului „spre cititorul aparținînd unui anumit cerc" — și a nu recunoaște această împrejurare este dificil din pricina nenumăratelor fapte care o confirmă, atunci urmează să recunoaștem influența acestei orientări nu numai asupra alegerii eroului, asupra deznodămîntului conflictului, asupra unei anumite tematici de viață de mare popularitate etc., dar și „asupra

constituirii sistemului artistic" — pînă la „transformarea... genurilor, pînă la schimbările produse în sfera reprezentării, în limbă și stil etc." B. Meilah este prudent : în cercetarea cercului de probleme dat, apărute pe „axa" determinării sociale a formelor artistice, sau, ceea ce este același lucru, dar spus cu alte cuvinte, în studierea sociologică a creației formelor este necesară, subliniază el, prudența și negraba în elaborarea concluziilor, și în afară de aceasta se cer „unele elaborări metodologice noi și, poate, chiar înnoirea metodologiei cercetării" [42].

Reflecțiile Olenei Șpiliova au alt caracter... „...Și însăși forma, adică mijloacele de întrupare a ideii artistice, reprezintă un material foarte interesant pentru cercetarea sociologică. Și nu numai pentru că, după cum atestă istoria literaturii, fiecare perioadă din viața societății, formulîndu-și cerințele față de artă, contribuie la înflorirea anumitor genuri și specii ale ei, și nici pentru că, odată cu dezvoltarea conștiinței artistice, se dezvoltă și se perfecționează arta, ca una din formele cunoașterii realității. Înainte de toate, forma operei este importantă pentru cercetarea sociologică, deoarece în ea — în caracterul tropilor, în armonia unităților ritmice și intonaționale, în rezolvarea compozițională — din cînd în cînd se reflectă mijlocit atmosfera epocii." [43]

Nu întîmplător am dat aceste două citate. Nu numai pentru a arăta că eu personal aș prefera prudența în studierea „sociologiei formelor". Le-am dat, mai ales, pentru a îndrepta atenția cititorului asupra deosebirii dintre *obiectele* de care ni se propune, s-ar părea, în aceleași cuvinte sau asemănătoare, să ne ocupăm și asupra diferenței dintre rezultatele așteptate de la aceste cercetări. Fiindcă, într-adevăr, amîndoi vorbesc de studiul sociologic al formei, dar vorbesc totuși despre altceva ; B. Meilah are în vedere forma ca ceva deja abstras față de realitatea concretă a operei *date*, adică, mai bine spus, *poetica* formei artistice, „secțiuni" ale studierii formei

---

[42] B. S. Meilah, *Hudojestvennoe vospriiatie kak naucinaia problema*, în vol. *Hudojestvennoe vospriiatie*, sb. I, Leningrad, Nauka, 1971, pp. 19, 24.

[43] Olena Șpiliova, *Kriz prizmu soțiologhii*, „Radeanske literaturoznavstvo", 1971, Nr. 9, p. 17.

artistice. În afară de aceasta, după ideea lui Meilah, aceste „secțiuni" — de gen, stilistică, stilistico-lingvistică — sînt necesare pentru mai buna studiere a mecanismului receptării și influenței acestei receptări asupra artiștilor ; ele ne ajută să observăm și să înțelegem că nu numai patosul ideatic și caracterologia, dar și „funcția formei artistice ca atare este de asemenea socială".

Pe cercetătoare însă o interesează forma operei luată ca ceva concret, studierea ei din punct de vedere sociologic este importantă ca revelator suplimentar al „atmosferei epocii". Să admitem că scopul nu e prea clar exprimat, însă includerea formei operei *concrete* în obiectul „sociologiei formei" este important să fie reținută pentru discuția noastră de acum încolo.

Pentru a înțelege exact cine are aici mai multă „dreptate" și încotro să ne orientăm „linia" analizei metodologice, trebuie, după părerea mea, să înțelegem pe deplin importanța și sensul unității concrete sau, cum spuneau filozofii-esteticieni germani ai veacului trecut, totalitatea formei operei concrete, constituită prin înlănțuirea organică, prin unitatea indestructibilă a tuturor componentelor formei ei artistice. Aceste componente sau, altfel spus, elementele tipologice ale formei, pot fi separate de „trupul" operelor concrete doar rațional, în conștiința care reflectează în legătură cu ele, iar această operație este efectuată anume de *concepția* cercetătorului de artă ; datorită acestui fapt se constituie aparatul categorial al *poeticii* ca parte a științei despre artă. Fiindcă aceste componente sînt „dizolvate" în trupul operei respective și, după expresia fericită a lui Konstantin Fedin, „sînt lipsite de existență absolută". Dar fiecare dintre ele este, concomitent, și pe deplin reală, întrucît schimbarea sau absența ei se reflectă numaidecît în opera însăși, în formă și într-un fel sau altul în conținut. „Ritmul, melodica, vocabularul, compoziția nu trăiesc o viață independentă, ele sînt legate aidoma figurilor de șah : așa cum nu poate fi mutat un pion fără ca situația celorlalte figuri de pe tablă să nu se schimbe, tot așa în operele literare nu se poate «corecta» numai ritmica, numai vocabularul, fără ca celelalte componente

ale stilului să nu fie, astfel, influențate.“ [44] Tradiția de a considera opera de artă ca *organism*, și de aici cerința *organicității* formei artistice, trece prin veacuri și ajunge pînă la noi : „Opera de artă se constituie după principiul «vieții adevărate» și nu întîmplător unul din criteriile principale, pe care noi le atribuim negreșit structurii ei figurative, este criteriul unității organice, al concordanței lăuntrice“ [45].

Aici, în opera de artă concretă, „nici un nivel al ansamblului artistic nu este separat de ansamblu, ci trece în toate celelalte, se condiționează reciproc, consună împreună, răspunde fiecărei voci și și-o adaugă pe a sa la unisonul celorlalte“ [46].

Dar cum să surprindem, să redăm într-o analiză critică, cu mijloacele proprii studiului artelor, această organicitate, unitate, inseparabilitate ? Și e oare posibil acest lucru, știind că „analiza“ în esență, prin definiția ei, înseamnă divizare, separare ? Cum să faci ca prin „alge-

---

[44] Konstantin Fedin, *Pisatel, iskusstvo, vremea*, Moscova, Sovetskii pisatel, 1967, p. 344.

[45] B. M. Runin, *Tvorceskii proțess v evoliuționnom aspekte*, în vol. *Hudojestvennoe i naucinoe tvorcestvo*, Leningrad, Nauka, 1972, p. 64.

În această privință, astăzi, toți cercetătorii cît de cît serioși se potrivesc în păreri, deși pot să aibă opinii cu totul deosebite în privința altor probleme metodologice.

P. Palievski a sesizat bine faptul că în realitatea unei anumite opere „categoriile, laturile, elementele formei se pierd unele în altele în numele a ceva nou“ (vezi P. Palievski, *Hudojestvennoe proizvedenie, Teoriia literaturi*, cartea a 3-a, Moscova, Nauka, 1965, p. 422). M. Saparov remarcă : „Într-o operă de artă unitară din punct de vedere organic, elementele care alimentează opera în ansamblu pătrund în fiecare detaliu aparținînd acestei opere. O legitate unică trece prin fiecare detaliu al ei, dar și prin fiecare zonă chemată să coparticipe la crearea ansamblului“ (M. Saparov, *Ob organizații prostranstvenno-vremennogo kontinuuma hudojestvennogo proizvedeniia*, în vol. *Ritm, prostranstvo i vremea v literature i iskusstve*, Leningrad, Nauka, 1974, p. 99 ; cf. și articolul lui *Hudojestvennoe proizvedenie kak sistema*, în vol. *Sodrujestvo nauk i tainî tvorcestva*, Moscova, Iskusstvo, 1968, pp. 157—158).

[46] N. K. Ghei, *Problemî soderjatelnoi formî literaturî*, în vol. *Problemî hudojestvennoi formî sotialisticeskogo realizma*, t. 1, Moscova, Nauka, p. 78.

bră" nu numai să verifici, dar să şi redai sinteza concretului ?

Unii spun că aceasta se poate face cu adevărat exact, ştiinţific, tocmai prin „algebră", cu metode formalizate, matematizate. Alţii speră totuşi în dezvoltarea metodologiei tradiţionale în studiul artelor, şi acelaşi autor, pe care l-am citat puţin mai sus, subliniază că „obiectul estetic prezintă interes în calitate de antiteză a abordării structurale a fenomenelor. Opera, ca unitate pluridimensională, a scăpat adeseori din vederea analizei ştiinţifice tocmai fiindcă ea nu permite să se analizeze o latură fără *toate* celelalte laturi ale ei, în afara ansamblului organizat, esenţa căruia constă în unitate şi integritate, în interacţiunea universală infinită a elementelor care-l compun şi în unitatea cosubordonată a funcţiilor lor." [47] Dar dacă nu vom „rupe", nu vom „străpunge" cercul totalităţii estetice închise a operei respective, a formei ei şi numai a ei, atunci cum vom putea construi de fapt *poetica* (teoria formelor) ? Ce poate şi trebuie să fie obiectul cercetării şi — pentru noi, aici, acesta este lucrul cel mai important — anume obiectul cercetării sociologice ? Forma unei anumite opere sau forma ca generalizare estetică, proprie studiului artelor, considerată — la rîndul ei — ca structură a unor elemente deja generalizate, la un anumit nivel ?

Poate cititorul va crede că nu trebuie complicată situaţia cercetării cu asemenea „sau—sau". De ce n-ar fi „şi—şi" ? *Critica*, ocupîndu-se de operele concrete ale literaturii şi artei, studiază conţinutul şi forma lor, fără a scăpa din vedere, totodată, nici momentele sociologice. Iar *poetica* urmează să studieze formele drept categorii tipologice luate separat de operele concrete. Ca să zicem aşa — diviziunea muncii, şi nimic altceva.

Se pot ridica multe obiecţii împotriva unei asemenea simplităţi a rezolvării.

Mai întîi, nu trebuie să despărţim critica de poetică. Criticul — „apreciatorul" operei de artă concrete — nu va fi în stare să aprecieze just şi cu atît mai mult să „cerceteze" opera în unitatea conţinutului şi formei, dacă

[47] N. K. Ghei, *op. cit.*, p. 76.

nu posedă cunoștințe de poetică a formelor artistice și nu știe să utilizeze aceste forme ca mijloc de analiză. Un critic nepregătit este pur și simplu un neprofesionist; el poate fi un eseist mai mult sau mai puțin strălucit, care își expune impresiile despre opera de artă citată, privită sau ascultată, dar nu un analist. Pe de altă parte, nu trebuie în nici un chip să despărțim evoluția poeticii, specifică studiului artelor, de evoluția criticii literar-artistice : în focul celei din urmă se cristalizează și se verifică, își demonstrează necesitatea vitală conceptele istoricește schimbătoare ale poeticii. Ne-am obișnuit să repetăm că critica înseamnă estetică în mișcare, și va fi drept dacă vom adăuga — „și poetică". De aceasta ne convinge nu numai experiența marilor critici din trecut, ci însăși logica dezvoltării intrinsece a științei despre artă.

În privința criticilor de „profil" sociologic, care în analiza operelor de artă pun accentul pe sociologie, se poate spune că, într-adevăr, asemenea critici au existat și înainte și există și astăzi. Ei nu pot să nu fie critici esteticieni. Dar interesul *deosebit* față de clarificarea „concordanțelor și neconcordanțelor" sociologice dintre viață și operele de artă este absolut legitim, dacă el exprimă într-adevăr trăsăturile individualității, ale personalității criticului, cum dealtfel este legitim și interesul prioritar avînd alt caracter (față de aspectele psihologice sau stilistice și de gen etc.); acei critici, a căror individualitate înclină spre asemenea interese, nu pot la rîndul lor să considere facultativă necesitatea de a se descurca în aspectele sociologice : fără ele de asemenea criticul nu există.

Să ne întoarcem totuși la întrebarea : ce *poate* da abordarea sociologică în studierea formei artistice ?

Sînt convins, o voi spune de la început, că nu trebuie să așteptăm de la o asemenea abordare niște „chei universale" pentru analiza formei artistice a unei opere luate separat, concrete, folosind o expresie filozofică — „finite în sine". Adesea se vorbește de „re-crearea" operei cu mijloacele analizei folosite în studiul artelor. Însă a re-crea unitatea operei de artă cu asemenea mijloace, adică să construiești în categorii științifice „modelul, ana-

logul", nu se poate. Opera de artă nu se poate traduce în limbajul științei (oricare ar fi el).

Analiza științifico-estetică poate și trebuie să explice laturile esențiale ale obiectului, în cazul nostru — opera de artă ca „totalitate", ca integritate estetică, și oricît ar dori exegetul de artă, analistul, să „rețină" trupul viu al artei în plasa categoriilor sale speciale, el trebuie totuși să „desmembreze" opera, forma ei conținutistică (de la tendința de a pierde cît mai puțin în acest context, de a face analiza noastră cît mai „sintetică" a apărut în critică tendința autorilor de a reda *impresiile* lor, în genere, setea de a nu se limita doar la arsenalul terminologiei stricte, dar, din punctul de vedere al plenitudinii, al irealizabilei plenitudini a „re-creării", toate acestea nu sînt decît paliative, importante, care pot releva talentul artistului în critică, totuși paliative).

Și iată că în procesul unei asemenea „dezmembrări", în conștiința omului de știință încep să acționeze factorii metodologici de natură psihologică, semiotico-structurală, cultural-istorică (problema tradiției și inovației) și — poate în primul rînd — sociologică. Forma operei de artă este sistemul complex, cu niveluri diferite, al elementelor și conexiunilor dintre ele, de tip coordonator și subordonator. „Sociologismul", adică posibilitatea explicării diferitelor niveluri, conexiuni și elemente ale acestei forme unitare — formă care există în mod practic, care *in actu* nu se poate descompune, ci doar *mintal*, în cursul analizei — este *felurit*. El se reduce pe măsura îndepărtării de acel nivel la care se poate vedea condiționarea nemijlocită; unele niveluri, conexiuni și elemente sînt atît de departe de mijlocirea sociologică, încît îmi permit să spun, în general, în ele nu vei da de „capătul firului sociologic."

Funcțiile variate ale artei ca *fenomen* social determină prin ele însele (bineînțeles, în mod indirect) particularitățile activității artistice, crearea obiectelor de artă, a operelor literare; la rîndul lor aceste particularități sînt „întrupate" în structuralitatea cu niveluri multiple a formei operelor de artă reale.

De aceea, o singură abordare a studierii formei operei de artă concrete este insuficientă (fie că e vorba de o

abordare psihologică, izvorîtă din faptul că opera este creația autorului, a forțelor lui psihice creatoare-productive, „subordonată" astfel psihologiei creației ; fie de o abordare semiotică, legitimă, fiindcă opera se creează pentru consum, pentru public, și în acest plan ea este o întruchipare originală, o „materializare" a procesului de comunicare, pe bază de semne etc.). Este insuficientă în același timp și abordarea „pur sociologică, insuficientă și pasibilă de vulgarizare cu atît mai mult, cu cît noi vom dori să stabilim determinările sociale ale elementelor formei unei *anumite* opere. În principiu, pentru analiza concretitudinii unitare a unei *asemenea* forme, este insuficientă chiar abordarea ei din punctul de vedere al categoriilor poeticii, ca și din cel al categoriilor mai cuprinzătoare ale esteticii (metoda, de pildă, nu este atît o categorie a poeticii — deși îi este indispensabilă — cît o categorie a esteticii) : aceste categorii, chiar în totalitatea lor, nu sînt în stare să „re-creeze" *întreaga* bogăție a trăsăturilor formei concret-senzoriale și să „redea" unitatea ei estetică.

Înseamnă deci că obiectivul de a reda sinteza cu mijloacele analizei este într-adevăr irealizabil și de aceea teza noastră despre „sociologia formei" este cu totul fără noimă ?

Nicidecum. Noi știm că fenomenul e mai bogat decît legea, și, în același timp, știm, în primul rînd, că fenomenul nu este „legitim" și, în al doilea rînd, că *cunoașterea* obiectului, a fenomenului, nu înseamnă asimilarea tuturor trăsăturilor și laturilor lui, ci doar a celor legice, esențiale, care privesc nucleul determinării lui calitative. Estetica și poetica (ele, în primul rînd), au acumulat un număr mare de categorii-instrumente, care sînt totodată abstracțiuni-reflectări logice ale laturilor reale ale fenomenului. Folosirea unor asemenea categorii ca „metodă", „stil", „gen", „epic", „liric", „dramatic", „ritm", „intonație", „colorit" etc. (terminologie care desemnează particularitățile formei „interioare" și „exterioare" în diverse arte și, într-un sens mai larg, pentru diverse arte), nefiind mijloc de reconstituire a formei unitare a operei respective, marchează totuși căile care duc în

mod necesar la înțelegerea legităților ei, apar ca suporturi, ca „făgașuri" pe care mergem. Operînd cu aceste categorii, e puțin probabil că vom putea *simți* mai bine frumusețea operei respective, fiindcă aceasta nu depinde defel de o erudiție specială, ci de aptitudinea *percepției* senzoriale, și, probabil, oameni care nu știu ce este estetica, poetica și alte „filozofii", în această privință, pot da multor specialiști o sută de puncte înainte. Dar numai operînd cu categoriile esteticii și cu conceptele poeticii într-o analiză *profesionistă* vom putea învăța să *înțelegem* mai bine structura formei operei de artă și „mecanismele" ei, iar la întrebarea „insidioasă" dacă arta poate fi înțeleasă fără a fi simțită, eu mă încumet, eretic, să răspund astfel : studierea profesionistă a artei nu solicită cercetătorului o anume hipersensibilitate, cu toate că o anumită doză minimă, indispensabilă unei asemenea profesii, nu poate să lipsească.

Din tot ce s-a spus aici se impune, după opinia mea, o concluzie destul de clară : „sociologia formei" este posibilă numai ca cercetare a temeiurilor sociale ale anumitor „secțiuni" ale formei artistice, ale elementelor ei generalizate în prealabil de către estetică și poetică. Integritatea formei, conexiunea elementelor, nivelurilor și „secțiunilor" ei în opera *respectivă*, unde această conexiune este mereu irepetabilă, în esența ei nu se supune tipologizării în general, în special celei sociologice. „Sociologia formei" înseamnă sociologismul categoriilor poeticii și esteticii, bineînțeles, acolo unde acest sociologism există într-adevăr, și de aceea în fața cercetătorilor se ridică încă o problemă metodologică importantă : „verificarea" sociologismului anumitor elemente și niveluri ale formei, stabilirea gradului obiectiv al „prezenței" sociologismului, a posibilității de fundamentare socială a anumitor categorii. „Sociologia formei" trebuie să ne dea precizarea, aprofundarea argumentelor acelor categorii ale poeticii și esteticii, în afara cărora orice analiză estetică este imposibilă, prin aceasta fiind imposibile atît studiul artelor, cît și critica literar-artistică. După expresia reușită a academicianului M. Hrapcenko, aceste categorii au, „într-o măsură însemnată, un caracter al-

gebric“ [48], dar chiar dacă sîntem de partea lui Mozart și nu a lui Salieri (în *creație*, care nu se supune „algebrei“, fiindcă aceasta este pentru *ea* uscată, lipsită de viață), fără „algebră“, care apare pe baza analizei tipologice a rezultatelor creației, nu poate exista *știința* creației. Salieri nu greșește pentru că în studiile sale a recurs la „algebră“, ci pentru că a supus o creație nouă, vie, calculelor din vechile studii.

Relevînd baza sociologică a categoriilor poeticii și esteticii, studiul științific al artelor nu se îndepărtează de practica artei, ci, dimpotrivă, *în felul său* se apropie și mai mult de înțelegerea legităților ei ca fenomen social necesar și indispensabil. El se apropie de *cunoașterea* unității estetice a unei anumite opere, a organismului ei, a împletirii legice a formei „interioare“ și „exterioare“, a straturilor și nivelurilor ei, adică se apropie de cunoașterea procesului creării frumuseții formei corespunzătoare conținutului propriu.

De aceea „sociologia formei“ nu poate fi socotită o parte aplicată a științei despre artă : este vorba de țelurile fundamentale ale acestei științe...

Cum poate fi apreciată, în lumina unor speranțe așa de mari, situația studierii sociologice a formei, situație existentă astăzi în știința noastră ?

La asemenea întrebare nu poate fi dat un răspuns univoc.

Este vorba de faptul că, în planul problemei examinate de noi, oamenii noștri de știință n-au obținut rezultate valoroase în cadrul unor cercetări metodologice, teoretico-sociologice speciale, ci în lucrările lor de istoria literaturii și artei. Bunăoară, putem considera, după rezultate, că s-au dezvoltat și se dezvoltă în continuare acele cercetări în care s-a abordat o temă cum ar fi „sociologia metodei de creație“, adică cercetările în care se explică „parametrii“ social-istorici ai metodei, geneza ei interpretată sociologic, structura — care se modifică în mod dinamic — a funcțiilor, ale căror modificări nu pot fi înțelese în afara analizei sociologice. Mai puține suc-

[48] M. Hrapcenko, *Tvorceskaia individualnost pisatelea i razvitie literaturi*, Moscova, Sovetskii pisatel, 1972, p. 153.

cese s-au obținut în motivarea sociologică a existenței istorice a unei asemenea „secțiuni" a formei artistice, cum ar fi „genul", deși motivări de acest tip, în lucrări, bunăoară despre roman, dramă, portret (în pictură) nu dispar din cercul preocupărilor științifice care frămîntă permanent pe cercetători. Foarte vastă și variată este bibliografia științifică despre stil și stiluri : aici găsim de asemenea multe învățăminte privind metodologia motivărilor sociologice.

Și totuși, astăzi, întîlnim destul de rar, la noi, un unghi de vedere special — sociologic — în cercetarea formelor artistice. Nu poți deveni „sociolog al artei", să te ocupi de „sociologia formei", nefiind un cercetător de artă de larg profil — mai exact, profiluri. O sarcină care se impune acum în mod imperios este întîi de toate ridicarea nivelului pregătirii teoretice generale în studiul artelor, mai cu seamă al celei sociologice privind studiul artelor, a criticilor și cercetătorilor de artă. Ar fi de dorit, de asemenea, ca criticii *capabili* să ridice probleme metodologice, referitoare la locul sociologiei în studiile de artă, care au importanță pentru studiul teoretico-general al artelor, să ajungă la asemenea *problematică* în mod conștient, fără a o „dizolva" în alte probleme. Trebuie să desfășurăm un front larg de lucrări metodologice (special metodologice), mai cu seamă în domeniul sociologiei formei artistice. Ne trebuie o cotitură conștientă din partea unui larg cerc al cercetătorilor de artă în vederea sporirii atenției și a preocupărilor speciale pentru problemele motivărilor sociologice ale anumitor „secțiuni" și elemente ale formei artistice în diferite arte și în sens general-teoretic.

Din această perspectivă trebuie să „revenim" și la istoria științei sovietice despre artă, să vedem încă o dată ce este instructiv în ea, nu numai în ceea ce privește părțile slabe (legate, de pildă, de diversele manifestări ale sociologizării vulgare), dar și în ceea ce privește realizările. Căci aceste realizări există și sînt multe. Așteaptă încă să fie cercetată în toată amploarea ei tema *Motive sociologice în studiile de artă și în critica lui Lunacearski*. Poate să prezinte un mare interes studierea dezvoltării metodologiei sociologico-estetice în lucrările „ve-

teranilor" teoriei literaturii și artei sovietice, de pildă ale lui M. Hrapcenko și L. Timofeev, I. Matz și I. Grabar, V. Lazarev și B. Asafiev, A. Beleţki și G. Pospelov, S. Eisenstein și P. Markov.

Aș vrea să relev în legătură cu aceasta că noi, teoreticienii și criticii literari, ale căror preocupări, în pofida criticii „literaturocentrismului" astăzi la modă (și nu fără temei), sînt în atenția cercetătorilor de artă care le acordă o serioasă importanță metodologică, n-ar fi rău ca, la rîndul nostru, să extragem învățăminte folositoare din lucrările lor. Unul din aceste învățăminte, care se referă direct la obiectul prezentului articol, constă în faptul că, atunci cînd noi, specialiștii în studiul beletristicii, facem cunoștință cu lucrările specialiștilor în studiul artei, poate că pentru noi sînt deosebit de clare („sar în ochi", pentru că, într-adevăr, „de la distanță se vede mai bine") acele legături numeroase și complexe, specifice artei, dintre baza socială a creației artistice și domeniul propriu-zis al formei artistice.

Aria propriilor mele preocupări se află foarte departe de universul picturii și arhitecturii medievale, dar am citit, aș putea spune, am studiat cu deosebit interes asemenea lucrări de prim rang cum sînt, de pildă, studiul lui V. N. Lazarev — *Frescele vechi din ținutul Ladoga* (Moscova, Iskusstvo", 1960) și mai cu seamă cartea lui V. M. Polevoi *Arta Greciei. Evul mediu* (Moscova, „Iskusstvo", 1973), am cercetat obiectul lecțiilor metodologice, lucrările privind metodele descoperirii acelor elemente mediate numai datorită cărora studierea sociologică a artei (la V. Polevoi accentul pus pe această studiere este evident) devine o studiere autentică.

Îmbinarea perfectă, organică, a analizei diferiților factori — psihologici, fiziologici, istorico-muzicali propriu-ziși — cu „baza" sociologică a istoriei evoluției artei muzicale a fost demonstrată de academicianul B. Asafiev în partea a doua a cunoscutului său studiu *Forma muzicală ca proces*. Cît de subtil și clar argumentează el conceptele „fondul intonațiilor", „criza intonațiilor", „intonațiile ritmice ca stimuli ai mișcării și nașterii melosului", intonațiile ca „apel mobilizator al epocii... patos al evenimentelor, adică purtători ai tensiunii emoționale

în sintagme laconice" ![49] Iată un exemplu de sociologie realmente estetică a conținutului muzical și de sociologie general-instructivă a formei artistice.

•

E timpul să tragem unele concluzii preliminare...

a) Sociologia artei ca disciplină științifică specială sau chiar ca *parte* specială a cunoașterii ținînd de studiul artelor, după opinia mea, nu există, mai mult, nu poate să existe. În nici una din „verigile" proprii creației artistice, sociologia *ca atare* nu-și află obiectul specific deosebit și nu ne oferă o cunoaștere specifică. Însă sociologismul în sens de *calitate* a cercetării științifice a universului culturii artistice, a oricărei „verigi", printre care și a creației, este o calitate obligatorie, iar în anumite contexte ale obiectivelor cercetării — hotărîtoare.

b) În funcție de specificul obiectului studiat, aparținînd unei „verigi" sau alteia, sociologismul analizei, fiind o calitate metodologică indispensabilă a acesteia, nu apare, la rîndul lui, sub același aspect. Trebuie avut în vedere sociologismul diverselor niveluri și diversele aspecte ale cunoașterii sociologice în concordanță cu natura obiectului și sarcinile pe care și le pune cercetarea.

c) Cea mai aproape de cercetările sociologice *propriu-zise* și care într-un anumit sens trece în ele este analiza sociologică a *structurii necesităților artistice* și a *consumului artistic* („sociologia publicului"). Studierea lor, luate în sine, se referă la un domeniu important al sociologiei — sociologia culturii, care se sprijină pe principiile generale ale metodologiei materialist-istorice și pe diversele analize concret-sociologice, efectuate în diferite socio-grupuri și din diverse „unghiuri de vedere" tematice. În măsura în care se pune problema studierii influenței „inverse" a gusturilor și necesităților publicului asupra dinamicii artei, analizele de acest gen intră în

---

[49] B. Asafiev, *Muzikalnaia forma kak proțess*, Leningrad, Muzika, 1971, p. 278. (Vezi rezumatul muzicologic în *Încheiere* și cel sociologic în *Postfață*.)

sfera proprie științei despre artă. Și într-un caz, și în celălalt, succesul preocupărilor științifice depinde în multe privințe de trăinicia și eficacitatea alianței dintre sociologi și cercetătorii de artă.

d) Studierea determinării sociale a artei (a creației artistului ; a condiționării social-istorice a operei de artă) este o preocupare a „întregii" științe despre artă și nicidecum a unei părți speciale („sociologice") a ei. A presupune contrariul înseamnă a simplifica și schematiza însăși premisa complexității reale a determinării sociale. Structura societății (straturile sociale) nu se repetă direct și „paralel" în „structura" artei societății respective, ceea ce e deosebit de evident pentru societatea și artele perioadei socialismului dezvoltat. Problematica determinării sociale include în sine un *complex* întreg de probleme de caracter și niveluri diferite care nu se rezolvă doar „pur" sociologic, ci cer de asemenea o abordare *complexă* (gnoseologică, sociologică, axiologică). Aceasta i se cere științei despre artă atît de către natura ideologică a artei, cît și de specificul manifestărilor acestui caracter ideologic („ideologia artistico-estetică").

e) Tot așa de complex trebuie abordată și studierea operei de artă din perspectiva formei ei unitare din punct de vedere estetic. În general, analiza științifică nu poate reconstitui întreagă această unitate concretă — ea există și poate exista numai ca unitate artistică. Dar știința cunoaște, poate și trebuie să cunoască legitățile *structurii* formei artistice, dinamica istoricește logică a *tipurilor* acestei structuri. Poetica și estetica au elaborat și continuă să elaboreze aparatul lor de categorii și concepte pentru rezolvarea acestei probleme. Sociologismul cercetării în domeniul respectiv se manifestă ca studiere a bazelor *sociale* ale anumitor categorii, dincolo de care se dezvăluie anumite elemente, niveluri și raporturi ale formei artistice. „Sociologia formei" este acea sferă de activitate a științei despre artă, în care se manifestă deosebit de clar modificarea caracterului sociologismului în funcție de specificul obiectelor studiate. Situația actuală a unor asemenea analize în știința despre artă demonstrează necesitatea de a depăși slaba elaborare meto-

dologică și metodică a problemelor apărute aici.

În încheiere îmi voi permite să enumăr cîteva din problemele referitoare la diversele domenii ale studiilor de artă, în care e necesară o abordare sociologică (de la cuvîntul „sociologism" !).

I. „Sociologia publicului" :

1. Structura necesităților artistice (ale anumitor grupuri sociale) : a) în dinamica sa istorică ; b) în legătură cu alte necesități de caracter spiritual-ideologic și spre deosebire de ele ; c) pe „fondul" și în legătură cu structura grupurilor sociale (a claselor, înainte de toate, care alcătuiesc societatea în ansamblu în perioada istorică dată).

2. Elaborarea căilor metodologice, a criteriilor și parametrilor cercetărilor de asemenea tip, metodologia și metodica îmbinării abordării ținînd de studiul artelor și a celei sociologice (de la cuvîntul „sociologie" !) propriu-zise.

3. Influența publicului (a gusturilor, stereotipurilor și așteptărilor lui) asupra artei și influența artei asupra gusturilor publicului : a) în sensul studierii mecanismului acestor raporturi ; b) în funcție de caracteristica socială a societății în ansamblu și a sociogrupurilor care o compun, într-un fel sau altul, legate între ele ; c) în funcție de sistemul instituțiilor sociale și al mijloacelor mass-media (arta drept comunicare ideologică specială, realizată prin „canale" de comunicație „proprii" și „neproprii").

II. „Determinarea socială" a artistului și a operelor lui :

1. Condiționarea complexă a creației artistice în viața socială : a) exprimarea intereselor ideologice ; b) latura gnoseologică a creației în condiționarea ei socială ; c) psihologia artistului ca un „caz" special al psihologiei sociale de grup ; d) „fondul" valorilor estetice, universul culturii artistice, al cărei reprezentant apare artistul.

2. „Grupul", „stratul", „clasa", grupul „demografic" și „etnic", „poporul", „națiunea", „momentul istoric", „perioada", „etapa" — ca determinante sociale ale artistului și creației lui. Metodologia îmbunătățirii și separării acestor factori în analiza moștenirii artistice.

Partinitatea și caracterul popular — categorii concrete și dinamice din punct de vedere istoric și social.

3. Elementele moștenite și cele nou introduse, tradiția (artistico-estetică) și inovația, generalul și particularul în creația artistului, ca reflectare a problemei libertății și dependenței „personalității și mediului" în sfera practicii artistice. Laturile sociale și aspectele sociologice ale studierii acestei probleme.

III. „Sociologia formei artistice" :

1. Sistemul artelor ca problemă a sociologiei și a studiului artelor. General și specific în caracterul și în structura legăturilor fiecăreia dintre arte cu realitatea socială.

2. Sistemul categoriilor și conceptelor poeticii ca teorie a formei artistice în legătură : a) cu sistemul categoriilor și conceptelor general-estetice ; b) cu conceptele „conținut", „tematică", „material" ; c) cu reprezentarea organizării în straturi diferite, în trepte, în niveluri multiple a formei operei artistice concrete, luată în totalitatea ei, în integritatea ei estetică concretă. În legătură cu aceasta, abordarea la mai multe niveluri a posibilității studierii sociologice a formei.

3. Legăturile specifice între „baza" sociologică a operei și categoriile poeticii și esteticii, cu ajutorul cărora se studiază legitățile formei artistice.

4. Premisele sociale, condițiile apariției și dezvoltării metodelor artistice. Coordonatele sociologice ale studierii lor sub aspect teoretico- și istorico-artistic.

5. Conceptul de „gen", alcătuirea structurii genurilor în diferite arte. Premisele sociale ale apariției unor genuri și ale dinamicii istorice, problema științei despre om și coordonatele sociologice ale studierii lor teoretico- și istorico-artistice.

6. „Punctele" de criză în istoria artei și problematica transformării tradițiilor, „fondului" elementelor formei „interioare" și „exterioare". Specificul sociologismului, care participă la explicarea acestor schimbări și transformări. Legitățile sociale ale realității și caracterul sociologic deosebit al „legilor interne" ale dezvoltării istorico-artistice.

Desigur, acestea sînt doar cîteva din problemele de care ar trebui să ne ocupăm astăzi mai activ și conștient în planul studierii sociologice a artei. Firește, ar fi bine dacă și autorul studiului de față ar încerca să dea răspunsuri măcar la o parte din ele, fără a se mulțumi doar cu apelul de a li se acorda atenția cuvenită. Dar, cum se spune, toate la timpul lor, iar dacă studiul meu, va avea, în această privință, cît de cît ecou, pot spune că alt scop nici nu mi-am propus aici.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

DIALOG ÎN CONTEXT UNIVERSAL

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

VLADIMIR PISKUNOV

CONȘTIINȚA NAȚIONALĂ ȘI LITERATURA

ÎN ANUL 1947 apărea la Zürich lucrarea profesorului Max Werly *Teoria generală a literaturii*. Lucrarea, care și-a cîștigat curînd un renume bine meritat datorită bogăției materialului faptic și rigorii comentariului științific, ceea ce a și determinat traducerea ei în mai multe limbi, între care și rusa, prezintă un deosebit interes pentru noi, în cazul de față, în partea în care autorul trece în revistă problemele ce au preocupat cercetătorii de literatură și artă din Europa occidentală și din Statele Unite ale Americii în perioada 1920—1940. Din această analiză reiese că, în anii aceia, interesele multora s-au fixat cu precădere în domeniul textologiei și al poeticii, al literaturii comparate, al investigațiilor structuraliste, ignorîndu-se adesea o problemă ca cea a specificului național.

Și alte date, ca de pildă cele furnizate de tematica comunicărilor și referatelor ținute la Congresul internațional al istoricilor literari de la Oxford din 1956, vin să confirme ideea că o bună parte din teoria literară nemarxistă de acum două decenii și mai bine era puțin preocupată de problemele culturii naționale, ale specificului național, considerînd veacul în care trăim drept veac al integrării culturale generale, al universalizării culturilor și eventual chiar al formării unei unice culturi supranaționale. În acest sens ar putea fi amintit termenul de *„melting-pot"*, lansat de unii sociologi americani, care vorbeau despre dizolvarea „într-un cazan comun" a culturilor naționale independente, ele urmînd a fi retopite apoi în diferite tipare noi.

Nu am putea spune că asemenea concepții și reprezentări aparțin unui trecut revolut. Și astăzi problema specificului național este ocolită de teoreticienii de literatură care se ocupă de psihanaliză, sau văd în artă o ex-

presie a magiei, care caută să demonstreze independența artei de orice substanță, de orice element constant, între altele și de cel național, considerîndu-l chiar o barieră în calea dezvoltării „libere" a procesului psihologic al creației.

Continuă să mai aibă căutare vederile lui Wilhelm Kayser, unul din reprezentanții școlii academice, pentru care literatura înseamnă în primul rînd „o sferă a jocului, închisă în sine, o lume cu totul particulară, guvernată de legi proprii, independentă de orice realitate", sarcina ei urmînd a fi „scoaterea omului din cîmpul legăturilor sale cu realitatea, eliberarea lui de orice determinare" [1].

Pentru unii comparativiști, termenul de „literatură mondială" este înțeles ca o negare a ceea ce numesc ei „mărginire națională" [2]. În binecunoscuta lucrare *Teoria literaturii* a lui Wellek și Warren se acordă de asemenea un loc important cercetării aspectului supranațional în studiul culturii și al literaturii. Un anumit indiferentism față de tradiția națională, de izvoarele naționale ale fenomenului de artă este considerat de unii teoreticieni a fi criteriul definitoriu pentru arta contemporană, în centrul căreia s-ar situa, după părerea lor, o personalitate umană lipsită de rădăcini naționale, în schimb „integrată culturii universale". „Se formează un om universal, un om în afara unor coordonate temporale și spațiale anumite, un om cu variate potențe, un om multilateral, și știința literaturii părăsește preocuparea ei învechită de a calcula credite și polițe naționale" [3], scrie R. Wellek.

Există și opinii după care conștiința națională în artă ar fi o manifestare anacronică, specifică îndeosebi literaturilor rămase în urmă, neevoluate, care nu au reușit încă să rupă legătura cu solul național și să se dezbare de etnografism.

---

[1] W. Kayser, *Die Wahrheit der Dichtung*, Hamburg, 1961, p. 54—55.

[2] *Yearbook of Comparation and General Literature*, 1968, VII, p. 3.

[3] R. Wellek. *Concepts of Criticism*, Yale University Press, 1964, p. 295.

Prin extindere, s-au emis unele păreri pesimiste și în ce privește destinul limbilor naționale. Încă Herbert Wells în lucrarea sa, altfel atît de interesantă, *Prooroocire despre destinele omenirii în secolul XX*[1], alături de aprecieri pătrunzătoare privind viitorul tehnicii, făcea următoarele pronosticuri de ordin lingvistic: „Secolul al XX-lea va fi martorul unui proces în care majoritatea limbilor slabe, puțin dezvoltate, sau vor fi total scoase din circulație, sau vor fi trecute pe plan secundar — cum s-a întîmplat în Flandra — sub presiunea limbilor de răspîndire mondială cu care vor intra în contact. Fenomenul se va petrece nu numai în Europa, dar și în lumea întreagă, lovindu-se, bineînțeles, de diferite bariere, de diferite piedici, provocate de tendințele locale adverse." Întrebîndu-se care va fi limba unică de circulație mondială, Wells dă următorul răspuns: „Numai limba franceză, germană și engleză prezintă garanții pentru a deveni limbi comune ale întregii colectivități umane. Nu cred ca alte limbi să-și poată apăra ființa în viitor."

Au trecut peste șapte decenii de la aceste proorociri ale lui Wells, timp în care ele nu și-au găsit confirmarea. Totuși nu putem spune că astăzi asemenea profeții pesimiste au dispărut cu desăvîrșire, chiar dacă ele se fac mult mai circumspect. Cînd John Bernal afirmă că omenirea va reuși peste veacuri să realizeze o activitate care s-o mimeze pe cea a creierului cu ajutorul unor curenți electrici, născîndu-se „un al treilea sistem de semnalizare", care va face ca „oamenii să comunice între ei fără a mai recurge la cuvinte, printr-o receptare directă a gîndurilor și emoțiilor", ne aflăm în fața unor ipoteze deopotrivă de greu de respins și de greu de confirmat, întrucît se referă la un viitor foarte îndepărtat și incert. În schimb, trezesc în mod legitim protest sau cel puțin mirare afirmațiile după care nu au nici un fel de perspective limbile naționale mai mari sau mai mici și, deci, și culturile respective, altele decît limba engleză și cul-

[1] Ne referim la traducerea ei, apărută în limba rusă la Petersburg în 1903 sub titlul *Predskazanie o sudbah, ojidaiuşcih celovecestvo v XX stoletii.*

tura engleză, întrucît actuala dezvoltare istorică nu vine să confirme cîtuşi de puţin pronosticurile privind dispariţia culturilor naţionale. Am putea spune că, dimpotrivă, se observă o creştere şi o întărire a izvoarelor naţionale în creaţia artistică. Sîntem din ce în ce mai convinşi de faptul că „slujesc cu mai mult succes omenirii cei ce sînt legaţi prin rădăcini adînci de poporul lor, cei ce contribuie la dezvoltarea în cel mai înalt grad a potenţelor spirituale şi morale ale poporului ; asemenea personalităţi sînt într-adevăr în stare să îmbogăţească din punct de vedere spiritual omenirea întreagă“ [5].

E de ajuns să amintim, în sprijinul aserţiunii de mai sus, că în ultimele decenii se remarcă în multe ţări o creştere a interesului pentru folclor, pentru arta populară, pentru tradiţiile artistice ale poporului ; reînvie şcolile naţionale în domeniul muzicii, al artelor plastice, se constată o căutare insistentă a stilului naţional în pictură, sculptură, arhitectură.

A trecut peste un sfert de veac de la apariţia cărţii lui Max Werly, citată la începutul articolului nostru, şi, dacă am încerca să trecem astăzi în revistă tematica tratată preferenţial de teoreticienii de literatură, am constata o mutaţie fundamentală în folosul problemei specificului naţional. În unele ţări, mai ales în ţările socialiste, în ultima vreme, dezbaterile în jurul problemei caracterului naţional al artei sînt deosebit de active, de insistente şi preocupă numeroşi esteticieni. Această activizare a interesului pentru problema conştiinţei naţionale în literatură se datoreşte în primul rînd schimbărilor ce au avut loc în viaţa politică pe plan internaţional şi dintre care putem cita ca mai importante : creşterea mişcărilor naţionale de eliberare, formarea „lumii a treia“, dezvoltarea luptei pentru independenţă, apariţia unui nou sistem social şi politic, sistemul socialist. Aceste mutaţii nu au putut să nu aibă ecoul lor pe plan ideologic, nu au putut să nu îndemne pe filozofi şi sociologi, pe oamenii politici să cugete asupra lor, să caute a le sistematiza şi a trage cuvenitele concluzii.

---

[5] R. W. Williams, *National Music and Other Essays*, London, 1963, p. 72.

Și așa cum se întîmplă nu o dată, ele au generat opinii diametral opuse și, în anumite condiții ideologice și politice, în locul indiferentismului s-a ajuns la exacerbarea caracterului național. „Secolul al XX-lea este primul exemplu în istorie cînd întreaga omenire a ajuns să se situeze pe aceeași poziție, poziția naționalismului", spune H. Kohn [6], unul din promotorii teoriei după care naționalismul ar fi principala forță motrice în lumea contemporană.

Asemenea puncte de vedere, cu fluctuații mai mari sau mai mici, sînt împărtășite de grupuri din cele mai diferite, oscilînd între extrema dreaptă și extrema stîngă. Naționalismul este o primejdie reală în lumea contemporană, cu atît mai mare, cu cît partizanii lui încearcă să se dea adesea drept singurii apărători și păstrători ai noțiunii de patrie și patriotism. Ceea ce înlesnește lupta împotriva lui este faptul că el se manifestă de obicei la suprafață, în forme deschise, ușor de depistat și de recunoscut. Asistăm astăzi la revirimente ale unor manifestări naționaliste perimate, ale unor teorii care au avut circulație cu decenii în urmă. Unele concepții se afirmă mai puțin brutal în plan teoretic; ele pretind să ajungă la generalizări și concluzii academice, bizuindu-se, zice-se, pe tradiții vechi. De pildă, reînvie interesul pentru moștenirea lui Spengler sau pentru cea a unui gînditor rus, N. Danilevski, slavofil, extremist; reapar teoriile care propovăduiesc existența unor tipuri istorico-culturale izolate, închise în sine. Adepții de astăzi ai lui Spengler pun sub semn de îndoială însăși noțiunea de cultură universală ca unitate organică, declară simplă ficțiune legile generale ale procesului literar mondial. De pildă, după părerea cercetătorului vest-german E. Laaths, nu există o singură literatură mondială, ci mai multe literaturi mondiale: „O literatură mondială vest-europeană și alta indiană, de exemplu, sau est-europeană" [7]. Literaturile slave de răsărit sînt scoase în afara procesului literar european și declarate un feno-

[6] H. Kohn, *Nationalism*, N. Y. 1965, p. 9.

[7] E. Laaths, *Knaurs Geschichte der Weltliteratur*, München, 1953, p. 12.

men aparte în istoria literaturii universale a lui E. von Tunk [8]. „Apusul este Apus şi Răsăritul este Răsărit", iată formula pe care se bizuie monografia *Negrii şi albii în lumina adevărului* de M. Rousseau, care urmăreşte studiul comparat al civilizaţiilor europeană şi africană. Autoarea afirmă ideea incompatibilităţii principiale dintre civilizaţiile celor două continente, argumentînd că europenii, prin însuşi felul lor de a gîndi şi prin viziunea lor despre viaţă, sînt raţionalişti, iar africanii sînt înclinaţi spre o viziune metaforică, simbolică şi mitică. De aci ar decurge ideea după care realismul ar fi un curent literar local, specific european, în timp ce cultura africană prin toată structura sa ar fi înclinată spre simboluri şi simbolică.

Într-o sferă înrudită se înscriu şi opiniile care explică „taina metafizică" a artei africane prin factori pur rasiali.

Păreri asemănătoare aflăm şi în alte lucrări închinate diferitelor culturi naţionale de pe teritoriul planetei noastre. Am putea cita, de pildă, cartea lui R. Halloran închinată Japoniei. Autorul socoteşte că aspectele cele mai importante ale vieţii sociale din Japonia de astăzi sînt o consecinţă a particularităţilor tipului naţional de cultură, astfel încît „relaţiile Japoniei cu lumea exterioară reprezintă o continuare a caracterului naţional intim al japonezilor" [9].

Nu putem să nu subliniem în asemenea teorii prezenţa unor ecouri ale concepţiilor lui Arnold Toynbee cu privire la procesul istoric universal în care, după părerea lui, se confruntă într-un veşnic antagonism Apusul idealist şi Rusia materialistă. Într-o lucrare mai recentă *Înrîurirea revoluţiei ruse 1917—1967* (Londra, 1968), savantul englez pune problema într-un plan mai larg, combătînd teoria leninistă despre alianţa firească dintre proletariatul rus şi european şi masele asuprite din Asia şi Africa. Invocînd barierele de netrecut, zidurile despăr-

[8] E. von Tunk, *Illustrierte Weltliteraturgeschichte*, Zürich, 1964.

[9] R. Halloran, *Japan. Images and Realistics*, Tokyo, 1970, p. 185.

țitoare dintre națiuni și culturile naționale, el le consideră legi imuabile, care împiedică în chip peremptoriu și definitiv orice colaborare și înțelegere reciprocă dintre oameni.

Dar dacă secolul al XIX-lea avusese măcar un minimum de argumente pentru a pleda în favoarea existenței unor „civilizații particulare și tipuri cultural-istorice distincte unele de altele" (N. Danilevski) [10] și de a afirma în consecință că „istoria nu oferă evenimente care să aibă importanță general-umană", astăzi, după toate frămîntările pe care le-a cunoscut omenirea în ultimele decenii, e tot mai greu să contestăm prezența acestor evenimente importante pentru întreaga omenire, catalizatoare a nenumărate destine.

Criticînd teoria „tipurilor culturale naționale", închise, formulată de N. Danilevski, filozoful Vladimir Soloviov arăta „că fenomenele cele mai importante și cele mai mărețe din istoria omenirii au fost marcate de infirmarea mărginirii naționale și de trecerea de la național la general-uman" [11].

Polemica aceasta, care la vremea ei a atras atenția multora, contrapune două puncte de vedere deopotrivă de metafizice. Viziunea metafizică își lasă în continuare amprenta atît asupra partizanilor de astăzi ai teoriilor lui Spengler, cît și asupra adversarilor lor, care încearcă să apere principiul universal-uman, făcînd total abstracție de conceptul de național. Începută acum un veac și mai bine, dacă ar fi să-i căutăm originile, polemica aceasta, care a solicitat minți din cele mai elevate — e de ajuns să-i citățm pe Hegel și Goethe — continuă pînă în zilele noastre. Cei ce apără o viziune imuabilă, încremenită, asupra procesului istoric consideră factorul național ca un element de separare între popoare, de înstrăinare a popoarelor și literaturilor unele de altele. Cei ce se situează pe pozițiile dinamismului efectiv în dezvoltarea istorică trec total cu vederea existența naționalului. Dar

[10] N. Danilevski, *Rossia i Evropa*, Sankt-Petersburg, 1896, p. 83.

[11] Vl. Soloviov, *Polnoe sobranie socinenii*, t. IV, Sankt-Petersburg, 1901, p. 137.

cu tot caracterul aparent diametral opus, ambele concepții sînt în ultimă instanță metafizice și absolutizează anume laturi izolate ale procesului, prin aceasta simplificînd, ba chiar denaturînd tabloul global. Contrapunerea nu duce mai puțin la simplificare, căci nu explică în fond nici originea, nici esența punctelor de vedere în confruntare. Pentru a înțelege izvorul și substanța acestor contrapuneri și oscilări în problema național-universal, național-general uman, trebuie să ținem seama de faptul că realitatea capitalistă conține în sine tendințe contradictorii de integrare și diferențiere a colectivelor naționale, aflate într-o complexă interacțiune reciprocă. Marxismul a analizat mecanismul real al acestei interacțiuni, pornind de la principiul general al istorismului în analiza legilor de dezvoltare ale existenței și conștiinței umane. Ca un rezultat al acestei activități s-a dezvăluit o dialectică nouă a corelației dintre național și general, noțiuni considerate pînă atunci, ani de-a rîndul, ca diametral opuse, adverse, oricum excluzîndu-se una pe alta. În felul acesta, cosmopolitismului și culturii naționale cvasielevate, în formele ei cele mai conservatoare, marxismul le-a opus principiul dinamic al transformării culturii naționale într-o „cultură internațională a democratismului și a mișcării muncitorești mondiale".

După cum remarcă Marx, ideile cu adevărat internaționale sînt totodată și idei autentic naționale. „Atîta timp cît există între popoare și țări deosebiri naționale și statale — scria în 1920 V. I. Lenin în lucrarea sa *Stîngismul, boala copilăriei comunismului* — și aceste deosebiri vor dăinui încă foarte multă vreme, chiar și după înfăptuirea dictaturii proletariatului pe scară mondială — unitatea tacticii internaționale a mișcării muncitorești comuniste din toate țările nu cere înlăturarea diversității, suprimarea deosebirilor naționale (ceea ce ar fi un vis absurd în momentul de față), ci cere o aplicare a principiilor *fundamentale* ale comunismului (Puterea sovietică și dictatura proletariatului), care să *modifice just* aceste principii *în amănunte*, să le adapteze just și să le aplice la deosebirile naționale și național-statale. A cerceta, a studia, a descoperi, a intui, a sesiza

particularitățile naționale, specificul național al metodelor *concrete*, care trebuie folosite în fiecare țară pentru rezolvarea sarcinii internaționale *unice*... — aceasta este principala sarcină a momentului istoric prin care trec toate țările înaintate (și nu numai cele înaintate)." [12]

Acest apel al lui Lenin pare a fi nemijlocit adresat epocii noastre. Nu întîmplător A. Gramsci, P. Togliatti au căutat să-i dea dezvoltare teoretică, aplicîndu-l la condițiile din zilele noastre, și nu întîmplător el trezește interesul sociologilor și filozofilor marxiști din cele mai diferite țări.

Respingînd naționalismul în ipostazele sale negative ca o formă de manifestare a șovinismului burghezo-naționalist, marxismul subliniază că o societate nu se poate dezvolta decît în condițiile afirmării depline, libere a fiecărui individ în interesul tuturor. Societatea modernă, proclamînd cooperarea liberă și egală în drepturi dintre națiuni, trebuie să se întemeieze pe recunoașterea înrîuririlor reciproce și a interacțiunii dintre diferitele popoare și diferitele culturi, să favorizeze dezvoltarea elementului național, să tindă spre realizarea unei culturi universale în care să-și afle expresia cele mai bune realizări ale fiecărui popor în parte, marcate de specificul național, de amprenta națională. În articolul *Creația artistică a popoarelor din U.R.S.S.*, Lunacearski scria că patosul internațional este „o forță care stimulează manifestări naționale de o deosebită vigoare, între altele, în planul artei aplicate, și, totodată, contribuie din plin la unificarea tuturor acelor note disparate din care se constituie concertul unic cultural" [13].

Individualitatea unei națiuni, personalitatea unei culturi și civilizații sînt determinate de condițiile sociale de existență, de aceea modificările care intervin în dezvoltarea firească, democratică, liberă a națiunilor nu pot să nu ducă la o apropiere între popoare.

•

[12] V. I. Lenin, *Opere complete*, vol. 41, Editura Politică, București, 1966, pp. 76—77.

[13] A. Lunacearski, *Sobranie socinenii v 8 tomah*, t. 7, p. 489.

Alături de ideea incompatibilității diferitelor tipuri de cultură, gîndirea burgheză contemporană afirmă și teoria incompatibilității dintre național și istoric. Astfel M. Mead în lucrarea sa *Cultură și finalitate* [14] distinge trei tipuri de cultură corespunzătoare unor etape istorice din dezvoltarea omenirii : o cultură stabilă și finită a trecutului, una contemporană, condiționată de „un înalt nivel de civilizație, care îngăduie „membrilor unei societăți să unească, să subjuge, să includă în rîndurile sale, să-și supună, să-și anexeze pe membrii altei societăți [15]“ și în sfîrșit, cultura viitorului.

M. Mead consideră cu un ochi critic civilizația burgheză contemporană și subliniază contradicțiile ce o caracterizează. În același timp, autoarea se arată a fi apărătoarea unui punct de vedere optimist, născut din convingerea utopică după care s-ar putea făuri o societate viitoare bazată pe echilibru și lipsită de orice fel de contradicții. Pentru ca „vechiul calcul al acumulărilor și pierderilor“ să nu devină „entropie negativă în condițiile căreia concentrarea informațiilor să se transforme în tendință spre dezorganizare“ [16], deci pentru a păstra echilibrul lăuntric al sistemului, M. Mead propune reducerea torentului de informație venind din afară printr-o reglementare a sistemului, prin închiderea lui în granițele familiei, ale națiunii, ale tradițiilor.

Tot mai mulți filozofi, istorici, psihologi, istorici de cultură, de artă din lumea burgheză se simt atrași de ideea echilibrului și a stabilității naționale. Capătă tot mai multă și mai largă audiență opiniile după care omenirea, decepționată de epocile „convulsive ale creației istorice“, obosită de numeroase „Sturm und Drang“-uri ce nu au dus la nici un rezultat, năzuiește să pătrundă în adîncimi seculare, să sondeze străfundurile substanței naționale atemporale, aflîndu-și idealul în contemplarea pasivă a acestuia. În forme variate, asemenea teorii s-au născut și în Germania (ne referim la *Discursurile către*

---

[14] M. Mead, *Culture and Commitment*, N.Y., 1970.
[15] *Op. cit.*, p. 33.
[16] *Ibidem*, p. 114.

poporul german de Fichte sau la filozofia hegeliană a „harului divin al spiritului național"), și în Rusia, atît în secolul al XIX-lea, cît mai ales la începutul secolului al XX-lea. În acești din urmă ani, pleiada de filozofi V. Soloviov, V. Rozanov, N. Berdeaev, S. Bulgakov, D. Merejkovski, K. Leontiev, formînd mișcarea „renașterii religioase ruse", își asumau rolul de exponenți ai spiritului popular autentic și combăteau în numele acestuia „ideile livrești", rupte de realitate ale lui Belinski, Cernîșevski, Herzen, Pisarev, Plehanov.

Ideea unui embrion național unic și veșnic, neschimbător și nesupus furtunilor istoriei se bucură de largă popularitate în rîndul psihologilor americani neofreudiști adepți ai unei concepții ultramoderne, „etnologice despre om", care pune comportarea social-istorică a oamenilor în funcție de instinctele înnăscute, de „esențele profunde ale individului" (după expresia lui Freud, care vede în ele „motoare ale progresului") și apelează în explicațiile sale la arhetipurile lui Jung sau la social-darwinismul lui Lawrence.

Marxismul creator respinge printr-o argumentare convingătoare asemenea tentative de interpretare biologică a psihicului uman și de înțelegere psihologică a istoriei. O replică bine documentată aflăm, de pildă, în ultima lucrare a lui W. Hollitscher *Agresiunea în lumina concepției despre om* [17]. „Dacă omul, scrie acest cercetător, este în ultimă instanță creator de sine însuși, cum o demonstrează marxismul, atunci orice concepție despre om care urmărește să explice de pe poziții biologice psihologia lui și să dea o interpretare psihologică istoriei, așa cum o face în mod conștient Freud, este de la bun început incompatibilă cu marxismul". În această lumină analizează el încercările, sortite eșecului, de a-l cupla pe Marx cu Husserl pe care le face Sartre, sau cele de a reînnoi psihanaliza recurgînd la teoria mediului social împrumutată marxismului, pe care le întreprinde G. Marcuse.

---

[17] W. Hollitscher, *Agression im Menschenbild*, Frankfurt, a.M., 1970, p. 131.

Absolutizarea biologică pătrunde tot mai mult din sfera psihologiei în sfera altor ştiinţe sociale, capătă răspîndire printre istoricii şi specialiştii în probleme de cultură, printre esteticienii şi istoricii literari burghezi, transformîndu-se adesea în teoria embrionului naţional unic şi imuabil pe parcursul veacurilor. În lumina acestei teorii, istoria şi naţiunea s-ar situa în tabere conceptuale deosebite. Încălcarea relaţiei stabilite de veacuri duce inevitabil la nivelarea culturilor naţionale, apoi la pieirea lor. Bineînţeles, în spiritul unor atari interpretări, literatura sovietică multinaţională apare ca un fenomen efemer şi cele mai aprige atacuri sînt îndreptate asupra ei, întrucît, prin caracterul multinaţional şi prin spiritul său internaţionalist, ea ar fi încălcat principiul incompatibilităţii dintre istorie şi naţiune şi ar fi dus prin aceasta la nivelarea diferitelor literaturi naţionale intrate în componenţa ei, care şi-au putut manifesta originalitatea şi specificul doar în perioada n.e.p.-ului, cînd s-a produs o ultimă afirmare a tradiţiilor naţionale.

După cum vedem deci, în epoca noastră relaţia dintre naţional şi internaţional, relaţie complexă, suscită contrapuneri şi confruntări de opinii din cele mai ascuţite. Incontestabil, ea cere o cercetare profundă şi temeinică din punct de vedere ştiinţific şi ideologic, cu atît mai mult, cu cît adversarii marxismului mizează din ce în ce mai mult pe avîntul conştiinţei naţionale în zilele noastre, pe rolul ei crescînd în formarea culturii contemporane. Istoria literaturii sovietice, considerată în substanţa ei ca un fenomen multinaţional, oferă un exemplu grăitor de legătură organică, istoriceşte condiţionată şi determinată, între naţional şi internaţional. A existat o tendinţă, mai ales în primii ani de după revoluţie, manifestă uneori şi în zilele noastre, de a se accentua şi absolutiza caracterul internaţional al literaturii sovietice, lăsîndu-se oarecum în umbră problema substanţei naţionale, a specificului şi originilor naţionale. Mai mult decît atît, opunîndu-se internaţionalul naţionalului, acesta din urmă apărea ca un element retrograd, conservator, propriu numai operelor unor scriitori cu orientare vrăj-

mașă revoluției, cum ar fi Zamiatin sau Remizov, la care izvoarele naționale se contrapuneau ca elemente veșnice și ideale luptei revoluționare pentru înnoirea existenței sociale și politice, sau Pilniak, la care viața națională devenea expresie a spiritului autohton rusesc patriarhal, constituind o frînă, o piedică în calea făuririi unei conștiințe și existențe noi. În rest, literatura sovietică era prezentată de acești cercetători extremiști ca ignorînd problema specificului național, a temeliilor naționale ale vieții populare, orientată în întregul ei doar spre perspectiva internațională, alimentată de lupta revoluționară pentru făurirea socialismului. O examinare atentă și obiectivă a creațiilor ce marchează începutul literaturii sovietice, de la poemul lui Alexandr Blok *Cei 12*, la versurile lui Serghei Esenin, de la romanul lui Furmanov *Ceapaev*, la nuvelele despre partizani ale lui Vsevolod Ivanov, de la *Bursucii* lui Leonid Leonov, la *Povestirile de pe Don* ale lui Mihail Șolohov, pentru a continua cu marile epopei *Calvarul* și *Donul liniștit*, ne va duce destul de ușor la corectarea unei atari viziuni unilaterale și absolutizante. Căci indiferent de forma pe care o îmbracă aceste scrieri — mai tradițională sau mai puțin tradițională — ele dezbat în ultimă instanță aceeași problemă a destinului Rusiei, a destinului popoarelor care o locuiesc, problema rădăcinilor naționale ale Revoluției din Octombrie și a raportului dintre național și social, național și internațional în cadrul acesteia. Deschiderea internațională a luptei pentru revoluția socialistă ne este arătată ca rezultat al amploarei și profunzimii pe care o capătă afirmarea idealurilor și spiritului național. Așa cum spusese Gorki, în toate aceste opere și în altele asemănătoare lor, din aceeași epocă, „avîntul maselor populare capătă dimensiuni cosmice, fiind ca și cosmosul originea tuturor posibilităților..." [18] Aceste cuvinte își află confirmarea și în opinia exprimată de marele poet leton Janis Rainis, care scria în 1918, în legătură cu propria sa creație:

[18] „Literaturnoe nasledstvo", t. 72, *Gorki și Leonid Andreev*, Moscova, 1965, p. 298.

„Acolo unde avea loc o bătălie hotărîtoare între capitalism şi socialism, eu nu puteam să fiu decît de partea socialismului, unde am şi fost întotdeauna, şi atunci cînd am subliniat ceea ce oamenii uitau în focul încăierării, şi anume, specificul popular, spiritul popular". Şi atunci cînd A. Platonov, unul din scriitorii a cărui operă oferă o expresie deosebit de pregnantă a specificului naţional, sublinia că în condiţiile de după 1917 s-a produs un aliaj între tradiţia căutării de adevăr, specifică literaturii ruse clasice, şi idealurile revoluţiei socialiste, cu scopul de a afirma dreptate pentru toţi, el sintetiza, de fapt, rezultatele unei ample experienţe literare, ilustrate de operele multor poeţi şi prozatori contemporani lui.

În anii din urmă problema caracterului naţional preocupă tot mai insistent pe cercetătorii din Uniunea Sovietică, fie că este vorba de dezbateri de ordin teoretic, fie că este vorba de analize concrete, la obiect, pornind de la realităţile uneia sau alteia dintre multiplele literaturi naţionale ce formează acel tot unic, pe care-l numim literatura sovietică. Iar faptul că se afirmă în plan literar popoare, care pînă nu demult nu au dat creaţii literare scrise, sau faptul că sporeşte numărul scriitorilor, al oamenilor de artă, în rîndul acelor popoare care-şi dăduseră prea puţin aportul la dezvoltarea multinaţională a literaturii sovietice, nu face decît să accentueze interesul, şi teoretic şi practic, pentru problema pe care o aducem în discuţie.

Se cuvine să facem o precizare, pentru a nu se crea neînţelegeri. Într-o literatură socialistă, legată prin fundamentele şi aspiraţiile sale de o experienţă socială înaintată, de o istorie socială şi ideologică modelată în tipare socialiste, se exclud idilizările arhaizante, restituirile unui trecut perimat, depăşit. Pe cît este de expresivă proza profund marcată de spirit naţional a lui Cinghiz Aitmatov, pe atît ar fi de sterile eforturile de a construi un roman modern pe bază exclusiv folclorică. Muzica lui Aram Haciaturian este pătrunsă de spirit naţional, dar ar fi lipsite de perspective încercările de a obliga pe cîntăreţi să execute o operă, realizată de la început pînă la sfîr-

șit numai din cîntece populare, cu acompaniament exclusiv de instrumente populare, ieșite de mult din uz. Sînt pătrunse de spirit național proiectele arhitecturale ale lui C. Leonidov și sînt sortite eșecului căutările arhaizante, stilizările în „stil ruso-bizantin" sau în stil „modernist petersburghez".

Nu putem să nu recunoaștem că în anii din urmă se remarcă o puternică afirmare a multor literaturi naționale, că unele culturi naționale ale popoarelor din U.R.S.S. au reușit să creeze valori estetice de o mare elevație, care se bucură de apreciere nu numai în țară, dar și peste hotare. Ne vom referi în primul rînd la scrierile lui Cinghiz Aitmatov, de la *Geamilia* pînă la *Vaporul alb*, dar și la romanele lui Nurpeisov, la cele ale lui Mykolas Sluckis sau Avyžius, la poemele lui Miezelaitis, la proza Liliei Promet sau la cea a lui Oles Honcear, la lirica lui Kaisîn Kuliev sau David Kugultinov. În toate aceste creații ca și în multe altele, filonul național este puternic prezent, tot așa cum este el prezent și în opera lui Fiodor Abramov, Viktor Astafiev sau Valentin Rasputin. Ne aflăm, pe de o parte, în fața unei manifestări sincronice și similare, sau, în orice caz, înrudite, pe de altă parte, avem de a face cu acte de creație literară deosebite în ce privește raportarea lor atît la mediul literar național, cît și la ansamblul literaturii sovietice contemporane. Tradiția literară națională pe care se bizuie Cinghiz Aitmatov este de altă factură, substanță și durată, decît cea de la care pornesc Fiodor Abramov sau Valentin Rasputin. Cinghiz Aitmatov are la îndemînă o tradiție națională de sorginte aproape exclusiv folclorică, cea livrescă derivînd dintr-un strat cultural comun și multor altor scriitori, fiind în primul rînd experiența literaturii ruse sau a clasicilor literaturii universale. Cinghiz Aitmatov declara la un moment dat, și cuvintele sale au valoare nu numai pentru propria sa experiență sau a literaturii kirghize, dar, în genere, și pentru experiența altor literaturi naționale de pe cuprinsul Uniunii Sovietice : „Astăzi fiecare literatură sovietică contemporană se bazează pe două izvoare : pe propria ei tradiție națională și pe tradiția culturii ruse, de care luăm cunoștință încă din copilărie. Aceste două torente, două

făgaşuri se îmbină într-un proces unic complex, variat şi bogat...“ [19]

Pentru Fiodor Abramov sau Valentin Rasputin, oricît ar fi de puternic interesul lor faţă de cultura rusă veche, autohtonă, acesta este filtrat prin experienţa viguroasă, originală a unui strat de cultură şi literatură mai apropiată cuprinzînd ca un element important sursele livreşti naţionale : opera lui Dostoievski şi Tolstoi, literatura narodnicistă, creaţia lui Gorki inclusiv. Prin prisma acestora se discută şi aderenţa la tezaurul tradiţional mai vechi.

Altă categorie de deosebiri, nu mai puţin importante, priveşte statutul respectivelor literaturi din punctul de vedere al stagiului lor literar, ca să spunem aşa, mai ales în planul evoluţiei diferitelor specii şi genuri literare. Să luăm, de pildă, numai romanul, care este recunoscut, cu toate contestările ce i se aduc de către unii, ca o specie modernă, adecvată cerinţelor şi căutărilor filozofice, ideologice ale secolului nostru. Dacă romanul sovietic rus cunoaşte o tradiţie veche şi bogată, care se confundă cu însăşi existenţa literaturii sovietice şi cuprinde şi pe cea a romanului clasic rus, în literatura kirghiză această specie s-a afirmat cu rezonanţă largă pentru prima oară prin creaţia lui Cinghiz Aitmatov. Dacă în literaturile baltice romanul are o istorie bogată, în literatura kazahă el a atins manifestări de prestanţă artistică de-abia în anii războiului (*Abai* de Muhtar Auezov) şi mai ales după război. Totodată, nu trebuie să uităm că diferitele literaturi naţionale îşi au specii proprii, modelate de istoria gîndirii estetice şi de practica artistică a respectivelor popoare. Trebuie ele continuate şi prelucrate într-un spirit modern sau, dimpotrivă, ignorate ? O întrebare sterilă, ca atare. Răspunsul cel mai bun îl poate da numai viaţa, care neglijează în asemenea cazuri orice fel de dogme sau indicaţii elaborate de teoreticieni, punîndu-ne în faţa unor realităţi care se impun în virtutea calităţilor lor artistice, făcîndu-ne să acceptăm, atunci cînd e vorba de artă autentică, şi „gazelul“ în creaţia unor poeţi ruşi, şi rubaiul în ţările baltice, şi

[19] „Voprosî literaturî“, 1972, nr. 12, p. 58.

practica „radifului", cu posibilitățile sale specifice de expresivitate, în versurile unor scriitori ucrainieni. De la o literatură națională la alta variază culoarea și tonalitatea tradiției, modelată de factori multipli, între care creația populară ocupă un loc deosebit, mai ales în cazul unor literaturi ce au intrat mai tîrziu în circuitul universal (cum ar fi literatura kazahă sau turkmenă, literatura unor populații nordice sau din Siberia, care au căpătat scriere de-abia după revoluție, literatura evencilor, a buriaților etc.). Importantă este tradiția folclorică și pentru destinul modern al literaturii ucrainiene sau bieloruse, dar în cazul acestora nu mai puțin însemnat este tezaurul literar cult mai ales al secolului XIX cu deschidere națională sau mai largă, europeană.

Rolul tradiției în făurirea oricărei culturi naționale nu poate fi subapreciat. Leonid Leonov spunea pe bună dreptate : „Tradițiile sînt un factor ce organizează autoconștiința noastră națională..." Tocmai de aceea se cere o analiză atentă a esenței acestor tradiții, pentru a distinge stratul exterior, de suprafață (care indică specificul moravurilor, al vieții cotidiene naționale, al gesturilor și obiceiurilor naționale), de stratul de profunzime cu adevărat substanțial și definitoriu, care se conturează ca o constantă estetică a gustului artistic național. Muhtar Auezov, autorul romanului *Abai*, a subliniat nu o dată că atracția spre epic, cultivarea marilor forme epice în creația populară kazahă reprezintă o realitate artistică ce trebuie explorată în toate bogatele și variatele ei resurse, întrucît pe această cale se înscrie destinul de viitor al literaturii kazahe de astăzi. Pentru literatura tadjikă — și un scriitor ca Mirza Tursun-Zade a relevat-o în primul rînd — importante sînt potențele metaforice și expresivitatea pitorească a cuvîntului cu rădăcini trainice în poezia veche, de natură a stimula și dezvoltarea ei modernă.

„Taina specificului național al fiecărui popor rezidă în... felul lui de a vedea și înțelege lucrurile", scria pe vremuri V. G. Belinski [20]. Felul de a vedea și înțelege lu-

[20] V. G. Belinski, *Polnoe sobranie socinenii*, t. 7, Moscova, 1955, p. 443.

crurile înseamnă pentru noi astăzi felul de a privi lumea şi de a concepe viaţa, înseamnă gusturile, idealurile formate de veacuri, de generaţii în sînul unui popor, care îl deosebesc de altul, care constituie individualitatea lui aparte, fizionomia lui spirituală, originală. Acestea nu sînt trăsături fixe, stabilite o dată pentru totdeauna. Primenirile şi mutaţiile pe care le cunoaşte viaţa istorică, realităţile sociale, condiţiile psihologice, experienţa estetică a poporului, modelează aceste trăsături în conformitate cu evoluţia vieţii, cu mersul înainte al societăţii, cu progresul civilizaţiei, cu modificările pe care le înregistrează condiţia umană. Astăzi un scriitor care se vrea exponent al spiritului naţional nu poate ignora aceste realităţi. O operă literară nu poate fi o reconstituire arheologică a tezaurului naţional de gînduri şi sentimente, de tradiţii şi obiceiuri. Autenticul naţional trebuie pus în slujba destinelor istorice autentic contemporane. O operă modernă este cu adevărat naţională cînd se ridică la nivelul preocupărilor majore ale zilei de astăzi, la nivelul marilor probleme şi frămîntări pe care le încearcă omul contemporan, pe care le cunoaşte istoria veacului nostru. Un exemplu grăitor ni-l oferă acelaşi Cinghiz Aitmatov cu ultima sa operă, romanul *Vaporul alb*. Scriitorul a apelat la izvoarele cele mai profunde ale artei epice naţionale, bogată în valori artistice şi idealuri elevate, aureolată de o poezie aparte, inefabilă, realizînd o creaţie cu o personalitate aparte. Nu e nici legendă, nici basm, deşi prin multe din procedeele sale se apropie de ambele specii. Subtitlul romanului *Pe urmele basmului* indică drumul urmat. Dar acest drum lasă în urmă basmul, legenda, pentru a ajunge în contemporaneitate. Trecutul şi viitorul trăiesc într-o legătură indisolubilă în romanul lui Aitmatov, iar meditaţiile de astăzi ale autorului şi ale eroilor săi, marcînd prezentul, se situează între aceşti doi poli, asemenea unui cîmp magnetic. Scriitorul porneşte de la o veche legendă naţională pentru a atinge deplina libertate lirică, în spiritul acelei proze lirice atît de mult cultivată în anii din urmă în literatura sovietică. El îmbină visul, meditaţia lirică, fantasticul cu desenul sobru, reliefat şi precis. Conştiinţa copilului, eroul central al naraţiunii, oscilează între două simbo-

luri, aparent opuse, dar foarte concludente pentru maniera autorului, exprimînd corelația între legendă și contemporaneitate pe care am amintit-o, între trecutul mitic și prezentul istoric, între tezaurul național și sistemul de gîndire și existență modern. Un simbol este cerboaica, imagine venind din adîncurile miturilor populare, celălalt este vaporul alb, întrupare a idealului, a chemărilor din depărtare, a visului nostalgic și fără realizare, aparținînd ca prezență lumii contemporane. Natura veșnică, lumea veche de basm și legendă se ciocnesc cu tehnica modernă, cu civilizația, cu moravurile noi, care pătrund în universul păstorilor, se afirmă cu drepturi egale de existență în sufletul copilului, formează o unitate spirituală și morală. Ciocnirea duce la eșecuri dramatice. Visul, legenda, frumosul cad răpuse de cotidianul ce-și afirmă imperios drepturile, fiindcă aparține lumii de astăzi și vieții noastre imediate, de care nu putem face abstracție în nici un fel. Sistemul de imagini, stilul național profund original al romanului contribuie la sublinierea dimensiunii majore, a demersului artistic întreprins de autor, a acelei sinteze către care el a năzuit și pe care a realizat-o, îmbrăcînd mitul în veșmîntul unei tragedii din viața contemporană.

Exemple interesante și concludente ne poate oferi și evoluția altor literaturi de pe teritoriul Uniunii Sovietice. Am cita încă un exemplu, fără ca prin aceasta să excludem multe altele. De pildă, momentele de progres pe care le înregistrează în ultima vreme poezia buriată, pînă de curînd profund impregnată de tradiție folclorică (poezie care s-a afirmat mai puțin pînă acum în contextul multinațional al literaturii sovietice), sînt o consecință și a unei modernizări a formei (introducerea ritmului modern, apelarea la rimă, la o tehnică a versificației mai noi, renunțîndu-se la stilizarea în spiritul eposului voinicesc, la hiperbolismul exagerat), dar mai ales o consecință a ponderii sporite a elementului filozofic și a generalizărilor sociale.

„Atelierul literar seamănă prea puțin cu un muzeu în care nu se cuvine să te atingi de obiectele expuse și în care trebuie să păstrezi liniște. Actul de creație presupune și un lanț de preluări, dar și existența unei

poziții ale tale, proprii, care este de cea mai mare importanță, căci altfel nu te-ai putea dedica în întregime activității artistice. Literatura înseamnă și apărarea plină de grijă a izvoarelor și lichidarea a tot ce este învechit, perimat, și drumul spre viitor", spune scriitorul lituanian Mykolas Sluckis [21].

Sub aceste cuvinte și-ar putea pune semnătura mulți scriitori contemporani, reprezentanți deopotrivă și ai literaturilor mari și ai literaturilor mici, preocupați de a escalada înălțimile adevăratei arte. Literatura sovietică de astăzi, detașament multinațional, este preocupată să afle expresia cît mai adecvată pentru a reda spiritul epocii, viața societății de astăzi și trecutul poporului, căutările etice și proza existenței cotidiene, bogăția și complexitatea sufletească a contemporanilor noștri, sorbindu-și izvoarele din adîncurile unor culturi multiple, bogate și variate. Istoria devine astfel o experiență de care ține seama contemporaneitatea, o experiență care-și exercită înrîurirea asupra contemporaneității, iar prezentul, la rîndul său, apare ca o categorie cu mult mai densă și mai amplă decît datele indicate pe filele din calendar. Și în această imagine stereoscopică se regăsește veacul nostru în mișcare și omul contemporan cu destinul său.

[21] „Voprosî Literaturî", 1972, nr. 12, p. 100.

ANATOLI BOCEAROV

PARABOLA ȘI PARABOLISMUL ÎN PROZA CONTEMPORANĂ

ÎN ULTIMII ANI în literatura și critica sovietică polemica pe tema rolului formelor convenționale în arta realismului socialist a cunoscut o mare amploare. O asemenea formă convențională contribuind la sporirea coeficientului intelectual al narațiunii este parabola și parabolismul, ca una din culorile componente ale policromiei reprezentării realiste.

Desigur, nu e bine cînd imagini schematice, statice îndeplinesc funcții ce revin personajelor vii, dar e firesc ca anumite imagini, care nu pretind a fi o reflectare psihologică deplină, să „mimeze" o anumită situație, o anumită variantă reală. Mai mult, abaterile de la asemănarea cu realitatea pot avea ca efect, în acest caz, o veridicitate mai mare, întrucît printr-o asemenea mutație se relevă mai clar legitatea unei idei, a unei însușiri morale sau a unui impuls psihic.

Nu există o formulă unică adecvată pentru fiecare caz concret, pentru orice temă artistică concretă. Dar forța și suplețea gîndirii sînt tot un dar divin ca și spiritul de observație și capacitatea de reprezentare plastică. Or, ne entuziasmează mai curînd spiritul de observație al scriitorului decît darul de a dezvolta neașteptat și pregnant o idee. Și, deși acceptăm convenționalul în teatru, poezie, balet, pictură, nu întotdeauna sîntem dispuși să-l admitem în proză.

Este explicabilă o asemenea circumspecție : avînd o funcție formativă, literatura evită totuși moralizarea directă, iar scriitorii se tem ca literatura să nu ajungă în slujba didacticismului. Este un fenomen explicabil, dar se face oare vinovat de aceasta genul parabolei, care întruchipează una din caracteristicile reale ale artei ? Astfel, tragedia întruchipează tragicul existent în cele mai

diverse genuri, satira — satiricul, elegia — elegiacul, fabula — alegorismul etc.

A examina parabolismul într-o operă nu înseamnă a împărți literatura în parabolică și neparabolică, ci a evidenția anumite aspecte în scopul unei mai bune cunoașteri a potențialului artistic al literaturii.

În opera parabolică, ideea care-l frămîntă pe autor rupe fluxul „automișcării" vieții și introduce forme specifice care permit o exprimare clară, precisă, a realului. În aceasta constă dialectica artistică a unor asemenea opere : clară și precisă în comparație cu forma „pur" metaforică, dar nu schematică și simplistă, fiindcă opera de acest tip se exprimă cu mijloacele imaginii artistice, care presupune prin natura ei o percepție multiplană. Legătura indisolubilă dintre metoda inductivă și deductivă în artă este un fapt cunoscut. Deși operele de artă tind în genere să reproducă sau să imite automișcarea vieții, sînt unele care se întemeiază pe prioritatea unei idei date, pe o teză morală ori filozofică, foarte clară de la bun început pentru autor, și pe logica implacabilă a dezvoltării ei.

Pornirea „de la o teză" nu se opune evoluției „spre o teză", pentru că orice raționament deductiv e condiționat de o activitate practică și cognitivă anterioară și se aplică de obicei după ce este acumulat și interpretat materialul „empiric". Artistul nu ajustează viața conform tezei, ci îi pătrunde tîlcul, o interpretează.

Explicînd ideea inițială a autorului în *Cocorii timpurii*, Cinghiz Aitmatov spunea : „Un om, de pildă, poate fi pe deplin normal, dar în adîncul sufletului său se ascunde cruzimea. Cum se va comporta el în situații critice ? Ce element va învinge în el, binele sau răul ? Ce fel de om este el — rău sau bun ? Bun doar un anumit timp ?" [1] Cînd scriitorul urmărește aceste probleme, plecînd de la un caz real, aveam un tip inductiv de narațiune, „către teză" ; dacă problemele sînt pentru el rezolvate printr-o experiență anterioară, prin materialul de viață acumulat, și el doar întruchipează în structura

[1] „Voprosî literaturî", 1976, nr. 8, p. 149.

artistică a operei o teză proprie, atunci nu e o eroare dacă recurge la forma parabolică.

În parabolă se asociază în chip sui-generis caracterul sensibil al imaginii artistice şi forţa conştientizată a ideii.

Totdeauna prozatorii şi mai ales romancierii au simţit nevoia ca, pe lîngă imaginile universului pe care îl recreează, să introducă în text unele digresiuni care conţin exprimarea directă a ideilor proprii (nemaivorbind aici de expunerea detaliată a gîndurilor eroilor, sugerînd, de fapt, gîndurile scriitorului, care ocupă uneori pagini sau chiar capitole întregi). Aceste diverse digresiuni lirice şi publicistice, care de obicei nu pot fi rupte de contextul în care s-au ivit, constituie şi ele o formă de *cugetare artistică*.

Totuşi, în roman predomină imaginea artistică a universului în „automişcare". În cazul de faţă, pe noi ne interesează acel tip de proză în care ideea îşi *subordonează* pulsaţia ţesăturii imagistice sau acea proză în care alături de receptarea „naturală" a tabloului reprezentat, apare un sens secund, mai generalizant.

De aceea, mai potrivit e să ne adresăm în acest scop povestirii şi nuvelei. Deşi astfel de experienţe aflăm şi în roman (romanele-parabole ale lui L. Feuchtwanger şi A. Camus, romanul-mit *Iosif şi fraţii săi* de Th. Mann), totuşi structura romanului e mai cuprinzătoare decît obiectivele parabolei. Nu e firesc, de pildă, să citim romanul *Donul liniştit* ca pe o parabolă despre caracterul etern şi imuabil al durerilor şi suferinţelor trăite de om în condiţiile războiului. Romanul lui Şolohov s-a născut ca o epopee socială, şi lectura parabolică îi îngustează, nu-i epuizează semnificaţiile. Or, o calitate esenţială a operei parabolice o constituie aptitudinea de a include conţinutul în cadrul unei idei magistrale, al unei teze iniţiale. Aşadar, nuvela conţine mai multe posibilităţi pentru o lectură parabolică : ea nu se mai reduce la surprinderea unui singur moment, depăşind laconismul condensat al povestirii, dar, pe de altă parte, nici nu e tentată de acea ramificare a subiectului, proprie construcţiei romaneşti.

Astfel, îl putem înțelege pe Daniil Granin, pe care talentul și experiența de creator de nuvele și romane l-au condus la următoarele considerații :

„Concepția romanescă, acțiunea romanescă trebuie să îmbrățișeze plenitudinea vieții, scria Granin, ea nu poate să se eschiveze și să selecteze numai laturile plăcute sau neplăcute autorului, ca în nuvelă... Cusurul multor construcții romanești de la noi constă în aceea că autorul, ca într-o culegere de probleme, se uită mai întîi la răspuns și apoi ajustează cursul rezolvării conform acestui răspuns.

Programarea este inadmisibilă îndeosebi în roman. În nuvelă, ea este cumva compensată de idee. În roman însă, ea duce la anihilarea tumultului vieții, a întorsăturilor imprevizibile ale destinului etc." [2]

Aceste considerații rezumă, desigur, în mare măsură experiența *personală* a lui D. Granin, concepția *lui* asupra posibilităților nuvelei și asupra rolului ideii în structura artistică a nuvelei. Deși personale, reflecțiile lui D. Granin, așa cum se întîmplă de obicei cu reflecțiile unui mare scriitor, au și o semnificație literară mai generală, ele constituie o încercare de a surprinde legitimitatea *obiectivă* a faptului că imaginea și expresia pot fi corelate diferit în diferite tipuri de narațiune. În unele cazuri aceasta se explică prin înclinația „înnăscută", permanentă a artistului pentru maniera intelectual-parabolică. În altele, această manieră e folosită numai într-o anume operă, în funcție de un anume țel artistic.

Așadar, care sînt tendințele principale ale relevării elementului parabolic în proza noastră actuală ?

„SIMBOL MĂREȚ..."

E simplu de sesizat elementul comun al structurilor artistice din *Balada alpină* de Vasili Bîkov și *Un păstor și o păstoriță* de Victor Astafiev : El și Ea față în față cu o lume ostilă, nebună, înrăită ; iubirea lor care se aprinde orbitor împotriva acestei demențe și care se destramă

[2] „Voprosî literaturî", 1976, nr. 5, p. 115.

tragic. Tocmai iubirea, relaţia primordială dintre doi oameni, lasă o amintire îndelungată despre om. Ambii scriitori se străduiesc să sublimeze această poveste, să-i dea o semnificaţie aparte, alegînd o specie nu tocmai obişnuită : baladă la V. Bîkov, pastorală contemporană (în subtitlu) la V. Astafiev. Şi în ambele cazuri, această semnificaţie se apropie de specificul parabolic, mai ales la Astafiev, unde apar un păstor şi o păstoriţă — bătrîni — ucişi în timp ce mînau o cireadă de vite. Moartea i-a ajuns pe bătrîni, moartea i-a ajuns şi pe tinerii „păstori", locotenentul Kostiaev şi prietena lui. Dar iubirea s-a arătat mai puternică decît moartea, deşi n-a putut s-o preîntîmpine.

Ideea autorului poate fi, în opera parabolică, impetuoasă, grăbită să se dezvăluie înainte ca autorul s-o întruchipeze într-o structură complexă de imagini, din care cititorul s-o desprindă în procesul de receptare. Poate fi, dimpotrivă, o idee „eternă", generalizînd o sumă de fenomene şi pretinzînd o formă specială, insolită, care să-i sublinize polivalenţa, polisemantismul. Dar în oricare din aceste cazuri, ideea nu se ilustrează, ci se intuieşte.

Astfel, în ajutorul scriitorului intervine adesea mitul, diferitele forme, metode, procedee din gîndirea poetică populară despre lume.

În esenţă, aproape întreaga mitologie are un caracter parabolic ; în mit, de regulă, e prezentată o situaţie concretă, deşi nu întotdeauna reală, prin care se înfăţişează un adevăr filozofico-moral etern sau cu valabilitate generală. Imaginile mitologice în majoritatea lor se dovedesc a fi simboluri ale trăsăturilor omeneşti, ale normelor de comportament uman, ale concepţiilor despre univers : forţa lui Hercule constă în legătura lui cu pămîntul ; blestemul zeilor — în chinul tantalic al nepotolitelor aspiraţii omeneşti ; viclenia danailor — în a oferi daruri etc.

Cauzele atracţiei actuale pentru mit sînt numeroase, dar această tendinţă e condiţionată în primul rînd de nevoia îndeobşte cunoscută de a afla, într-o lume atît de schimbătoare, valori şi repere stabile, solide, de a desluşi caracterul şi perspectivele luptei dintre bine şi rău, legile fundamentale ale vieţii spirituale a omului.

Mecanismul transferării mitului într-o situație reală este deosebit de relevant în *Povestea Hatînului* de Aleksandr Adamovici, unde mitul e folosit pentru glorificarea faptei de eroism a unui partizan-cercetaș, faptă asemănătoare celor săvîrșite de eroii mitologici.

În treacăt parcă, printr-o asociație ciudată, apare comparația dintre celebra sculptură în care e întipărit destinul eroic și tragic al lui Laocoon și al copiilor săi și fapta partizanului-cercetaș, chinuit de nemți. În sculptură : „Împletituri groase de șerpi pe mîinile și picioarele oamenilor încremeniți de spaimă, fețe și capete date pe spate". În viață : „Mîinile, gîtul omului erau legate cu groaznice funii albastre, făcute din propriile-i intestine. Și pe chipul mortului se vedea cum omul însuși și le smulsese într-o clipă de durere oarbă și de groază." [3]

Moartea eroică a cercetașului capătă forța mitologică a expresiei bărbăției umane : împotrivindu-se pînă în ultima clipă, îndurînd chinuri supraomenești, fără să cedeze, fără să se umilească ori să ceară cruțare !

Asemenea contact frontal între artă și faptul de viață e posibil numai într-o operă logicizată de la început. Așa se întîmplă cu *Povestea Hatînului*, unde călătoria foștilor partizani spre tradiționalul loc de întîlnire alternează întruna cu articole de ziar, cu evocările unor discuții politice, cu variante imaginare ale viitorului. Dezvăluind și justificînd această esență logică, autorul definește astfel viziunea noastră actuală asupra lumii : „Cu un picior în cruciadele creștine, cu celălalt pe îndepărtatele planete. Nu e o vorbă, e un sentiment real faptul că sîntem contemporani și cu aceia care au trăit în urmă cu 500 de ani, și cu cei care vor veni peste următorii 500. De o parte se află neronii, ludovicii, hitlerii, de altă parte — lumea armonioasă din *Andromeda* lui Efremov. Iar tu, noi — în vîrful unghiului drept." [4]

Lectura mitologică își sporește efectul artistic atunci cînd se sprijină pe o lectură a realului : sensul generalizat capătă forță numai în contact cu „pămîntul", printr-o descriere concretă în al cărei context el se

---

[3] *Povestea Hatînului*, „Voenizdat", 1973, pp. 180, 181.
[4] *Ibidem*, p. 90.

cristalizează ; în acelaşi timp el însufleţeşte, înaripează parcă „masa telurică" a descrierii concrete, intuieşte în cotidian esenţa, iar în faptul brut — licărul adevărului.

Mitul ca mijloc de pătrundere în legile generale ale existenţei e folosit în mod adecvat de Cinghiz Aitmatov. Într-un interviu el explică detaliat caracterul căutărilor sale artistice.

Întrebat dacă problemele concrete dobîndesc în opera sa o semnificaţie general-umană globală datorită folosirii miturilor care includ în structura lor un model universal al lumii, Aitmatov răspunde : „Nu miturile conferă universalitate naraţiunii, ci cunoaşterea legităţilor generale" [5]. Dar folosind izvoarele vii, nu pe cele livreşti, scriitorul ne dezvăluie apoi unele aspecte interesante ale amplificării mitologice a faptelor descrise în opera sa. În *Adio, Gulsarî* *, cîntecul vînătorului e un procedeu care redă tragicul din viaţa eroului, profundele sale suferinţe sufleteşti. În *Vaporul alb*, motivele folclorice constituie chiar concepţia, stratul fundamental al operei. Şi în alte cazuri, cînd trebuie spus „cuvîntul *general*", motivele eposului se încadrează ca nişte „straturi impersonale ale conştiintei populare" [6], iar nu în numele autorului sau al eroului. Scriitorul vede procedeul cel mai productiv în folosirea mitologemelor, a structurilor mitologice care-i permit să releve în lăuntrul conflictelor şi situaţiilor contemporane rădăcinile esenţiale ale existenţei umane.

Nu e nevoie să analizăm amănunţit modul de augmentare, de universalizare a coliziunilor morale din nuvelele sale, ele sînt destul de cunoscute. Vom spune numai că experienţa lui Cinghiz Aitmatov este instructivă, dar nu e unică.

Într-un articol recent C. Guseinov afirmă : „S-a scris mult despre rolul legendei sau parabolei mitologice în sistemul mijloacelor analitice de cunoaştere a contemporaneităţii, despre corelarea tipurilor subiective şi obiective de naraţiune în proza actuală etc. Trebuie remarcat

---

[5] „Voprosi literaturî", 1976, nr. 8, p. 155.

* În versiunea românească poartă titlul : *Adio, Floare-galbenă.*

[6] *Ibidem*, p. 157.

că în poetica prozei contemporane un rol tot mai important îl deține alegoria și simbolistica, elocvente pentru orientarea filozofico-morală a operelor și care se manifestă într-o multitudine de forme.“ [7] Desigur, în ceea ce privește acel „s-a scris mult“, C. Guseinov exagerează întrucîtva : de fapt, s-a scris cam puțin. O asemenea sintagmă e aruncată în treacăt, cum se întîmplă adesea cînd cineva nu vrea să intre în complexitatea problemei și încearcă s-o evite într-o manieră delicată. Dar important este aici faptul că el vorbește, ca despre ceva indiscutabil, despre rolul crescînd al parabolei și al altor mijloace de accentuare a tendinței filozofico-morale în proza actuală.

Remarca se referă nu numai la literaturile tinere, pentru care lumea eposului și mitului constituie încă o realitate palpabilă sau o tradiție literară recentă, dar și la proza evoluată, pentru care mitul este doar un mijloc, un procedeu, un „demers“ artistic.

Modele de mitologism în afara eposului propriu-zis se pot depista în literatura tuturor republicilor frățești, dar îndeosebi în literatura estonă, unde în opera mai multor prozatori apare un element ironico-filozofic, care se pretează foarte bine la o interpretare parabolică.

Unui asemenea „grup“ îi aparține și Jan Kross, autor de scrieri istorice cu o vădită înclinație către „jocul inteligenței“. În proză, el vine din poezie și astfel se explică probabil tendința lui spre parabolism : stil subiectiv în locul unor descrieri obiective și, totodată, dorința de a vorbi mult mai precis decît îi poate permite poezia.

Cartea sa *Sub ochii lui Clio* conține patru nuvele, unite printr-o idee comună. Chiar principiul compozițional le este similar. Autorul alege un eveniment din viața unei cunoscute personalități istorice și din acest eveniment, ca dintr-un ghem, se desfășoară firul cunoștințelor noastre despre viața eroului. Dar în fața noastră nu avem atît niște nuvele istorice (dealtfel, ca volum de informație, ele par mai curînd a fi povestiri), cît mai ales

---

[7] *Metodologhiceskie problemî sovremennoi literaturnoi kritiki*, Culegere de articole, Misl, Moscova, 1976, p. 193.

un fel de pretexte, pe care istoria le oferă autorului pentru ca acesta să-şi exprime propriile-i idei.

Monologul interior, care a devenit o trăsătură a stilului contemporan, e folosit de J. Kross în naraţiunea istorică pentru a reda mai precis şi mai expresiv ideile pe care le dezvoltă. Ideea autorului se dezvoltă în monologul interior şi se cristalizează definitiv în finalul povestirii. Teza, clară pentru autor de la bun început, nu e ilustrată, ci evoluează sub ochii noştri. Şi e vorba de o idee, nu de un caracter sau o stare de spirit!

În lucrarea *Patru monologuri despre Sfîntul Gheorghe* mişcarea evenimenţială lipseşte aproape cu totul. Talentatul artist Mihel Sittov, care în peregrinările lui prin ţări străine ajunge la culmile măiestriei, s-a întors în Tallin, oraşul său natal. Vrea să se stabilească aici, să se însoare cu frumoasa fată a unui cizmar. Dar, ca să deschidă un atelier, el va trebui să îndeplinească o veche obligaţie pe care adversarii lui au descoperit-o formulată în străvechiul regulament al breslei: cel ce doreşte să posede un atelier trebuie să lucreze mai întîi timp de un an pe post de calfă şi să pregătească o capodoperă pentru examen, care să confirme aptitudinile lui în meseria aleasă. În legătura cu acest punct din regulament sînt pronunţate cele patru monologuri — patru capitole din care se compune cartea. Tatăl vitreg se adresează Sfîntului Luca, protectorul breslei. Dacă Mihel e primit în breaslă, vor deveni mai întemeiate drepturile lui asupra casei şi bijuteriilor de familie, pe care le stăpîneşte acum tatăl vitreg, prin căsătoria sa cu văduva lui Klaves Sittov, decedată şi ea la data povestirii. Hotărît să lupte pînă la capăt cu Mihel pentru moştenire, el nu poate totuşi să nu recunoască talentul acestuia, cum n-a mai existat vreodată în Tallin, şi în consecinţă trebuie să vorbească în apărarea lui la sfatul breslei. Chiar dacă o asemenea atitudine li se va părea stranie multora din confraţi: cum poate oare să-l susţină pe acela care ridică pretenţii la avutul său? Şi astfel, se adresează Sfîntului Luca cu sfîşietoarea întrebare: „Cum aş putea să apăr *adevărul*, în aşa fel ca ei să nu-mi strige în faţă: *Ruşine*!"

Fata cizmarului, logodnica lui Mihel, o invocă, pe de altă parte, pe Fecioara Maria. Ar fi groaznic ca Mihel al

ei, căruia regii europeni se întreceau în a-i oferi comenzi, să fie silit a deveni calfa unor mîzgălitori de zaplazuri sau a unor zlătari de giruete. Pe de altă parte ar fi mai bine ca el să accepte hotărîrea sfatului, să nu părăsească din nou, înfuriat, oraşul, şi să trăiască aici ca om însurat şi meşter de seamă.

Starostele breslei geamgiilor şi zugravilor se adresează, în gînd, cînd divinităţii, cînd confraţilor în meserie. Ar vrea să-i sperie cu faptul că talentatul artist le va acapara toţi clienţii rentabili, deşi el însuşi se teme mai mult de ideile lui Mihel şi se-ntreabă „ce *spirit* va aduce acesta cu sine dacă va intra în familia noastră". Dornic de linişte, starostele speră că poate capodopera prezentată de Mihel peste un an va fi respinsă de ei toţi, şi astfel va fi lipsit de dreptul de a-şi deschide atelier în oraş. Dar dacă nu-l vor respinge ? Atunci mai bine ar fi ca străinul să se supere că i-au aplicat acel punct din regulament, menit să apere corporaţia de oamenii fără har (iar nu de talente recunoscute), şi să părăsească oraşul.

Acestea, desigur, nu sînt caractere artistice, valabile în sine, ci mai curînd nişte măşti, figuri care întruchipează diferite atitudini faţă de problema în discuţie. Sufletul lor e scindat între avîntul spiritual şi avariţia pămîntească. Un singur om e dominat consecvent de lumina idealului, unul singur nu are nevoie de rugăciuni şi de ajutorul forţelor divine. Acesta e artistul însuşi.

Al patrulea monolog e rostit chiar de Mihel Sittov, artistul îndrăgostit de viaţă, de femeile frumoase, de natură, artistul care ştie că numai creaţia are valoare autentică. El admite firesc condiţia pe care toţi o socoteau jignitoare : peste un an, va crea într-adevăr o capodoperă. Proba lui de examen va fi o sculptură în lemn a Sfîntului Gheorghe-Biruitorul, în care Mihel va introduce un sens măreţ : lupta dintre bine şi rău. Acesta va fi răspunsul demn al maestrului. Se străduieşte să sugereze că „balaurul" continuă să existe şi că el va trebui „din nou şi din nou să fie străpuns cu suliţa, totdeauna şi pretutindeni..." Dar va exprima şi firescul (acest cuvînt caracterizează şi inspiraţia creatoare a lui Mihel) cu care Sf. Gheorghe îl străpunge pe balaur. În acest *firesc* „ar

fi o anume intenţionalitate, dar o intenţionalitate menită să trezească în el cutezanţa şi s-o inspire şi altora; această intenţionalitate are, la urma urmei, drept scop relevarea superiorităţii forţelor cereşti".

Totul e spus aici direct. Iată şi semnificaţia de fond a operei: menirea şi puterea artei autentice consistă în afirmarea binelui în lupta cu balaurul răului. Şi „mijlocirea" ei artistică este intenţionalitatea menită să redea cît mai bine ideea autorului!

Un rol asemănător îl deţine acelaşi simbol în cartea lui Boris Vasiliev *Nu trageţi în lebedele albe*. Pădurarul Egor Poluşkin, poreclit Nenorocosul * din cauza insuccesele repetate, vede în cabinetul directorului şcolii un tablou în care e zugrăvit Sfîntul Gheorghe-Biruitorul răpunînd balaurul, şi directorul îi tălmăceşte: „Este un simbol minunat: lupta dintre bine şi rău. E foarte contemporan... Lumina şi întunericul, binele şi răul, gheaţa şi flacăra." Iar înainte de moarte, luptînd cu braconierii, în faţă îi apare o vedenie: „Şi văzu lunca umezită de rouă şi un cal roşu în această luncă. Şi calul îl recunoscu pe el şi nechează a chemare, poftindu-l să urce şi să galopeze într-acolo unde se dă lupta nesfîrşită şi unde neagra făptură, zvîrcolindu-se, tot mai împroaşcă răul împrejur." [8]

Corelaţia dintre umilul Nenorocos şi puternicul Biruitor simbolizează parcă *nesfîrşita* luptă pentru bine şi conferă faptelor concrete ale lui Egor o semnificaţie filozofico-etică. La ambii scriitori imaginea mitologică amplifică imaginea reală. La B. Vasiliev însă mitul e plasat în povestirea despre pădurar, pe cînd la J. Kross într-o construcţie parabolică, al cărei temei şi justificare stă în intenţionalitate.

O asemenea formă de mitologizare nu este o abstragere, ci o relevare a esenţei care se ascunde în numeroasele manifestări concrete ale interacţiunii dintre conţinutul real şi cel filozofic.

---

* În l. rusă *Bedonoseţ*, format prin analogie cu *Pobedonoseţ* — Biruitorul, supranumele Sf. Gheorghe.

[8] „Iunost", 1973, nr. 2, p. 52.

Parabolismul devine cel mai eficient atunci cînd înalță ideea noastră la nivelul problemelor, situațiilor, însușirilor general-umane. Nu întîmplător Belinski, înainte de a defini maniera artistică a lui Herzen-Iskander, releva patosul creației sale : „Eroul tuturor romanelor și nuvelelor sale... a fost și va fi totdeauna unul și același : omul, categorie generală, generică, în toată amplitudinea acestui cuvînt, în toată sfințenia semnificației sale“ [9]. Aici se și ascunde temeiul parabolei : este categorie generică, în *toată sfințenia* semnificației sale.

DUPĂ UN COD SUPERIOR

Pe lîngă tendința de a rezolva probleme generale de filozofie, proza noastră actuală e tentată mereu mai mult de experimentul moral, de cercetarea unor trăsături morale explicabile social-istoric și care se relevă într-o situație reală.

Nu trebuie totuși să confundăm ilustrarea unor postulate etice cu experimentul care se dezvoltă sub ochii cititorului și care prin concluziile sale se revarsă dincolo de cadrul unei situații concrete, întrucît el constituie modelul unor principii de comportament generale, „tipice“.

Literatura parabolică se deosebește de cea didactică tocmai prin aceea că este realizată printr-o soluție artistică, pe cînd cea didactică e capabilă numai să confere, după părerea lui Hegel, „prin relativa ei însuflețire, un caracter mai agreabil procesului de învățare, serios și arid, și să-l facă mai atractiv“. În același timp, mișcarea internă a subiectului în proza de experiment artistic se înfăptuiește nu pe seama îmbogățirii materialului de viață, ci prin autodezvoltarea ideii, bine gîndite și asimilate din punct de vedere artistic.

„Cu cît e mai înaltă, în sens filozofic, problema pe care și-o propune scriitorul, cu atît mai mult această problemă îl obligă să se îndepărteze de imaginile cotidiene perfect veridice și să se adreseze imaginilor-simbol, care

[9] V. G. Belinski, *Sobranie socinenii*, v 3 tomax, Moscova, Goslitizdat, 1948, t. 3, p. 800.

pot întruchipa un aspect sau altul al problemei de ansamblu. De pildă, Karamazovii din *Fraţii Karamazov* şi adolescentul din *Adolescentul* nu sînt altceva decît asemenea simboluri care întruchipează căutările morale.“ [10] Aşa scria S. Zalîghin despre romanele lui Dostoievski, elucidînd în bună măsură şi înclinaţiile sale atît de evident manifestate în recentul său roman *Comisia.*

Cum s-a născut *Podul Krugleanski?* Din dorinţa de a povesti despre o operaţie reuşită, dar dramatică, în legătură cu aruncarea în aer a unui pod? Din nevoia de a re-crea chipul onestului şi exaltatului Stiopka? Nu, nici operaţia diversionistă, nici chipul tînărului partizan nu au constituit primul impuls pentru V. Bîkov. Nuvela şi-a început desfăşurarea graţie ideii despre căile permise şi nepermise în *realizarea cu succes a unei misiuni.* Această idee se relevă şi în unele „granule“ — povestiri-„parabole“ ale lui Maslakov şi Britvin. Tocmai această presiune, această pregnanţă a „granulelor“ constituie manifestarea parabolismului într-o structură artistică plastică, clocotind de viaţă.

În nuvelele de experiment moral aflăm o convenţie artistică proprie, mijloace proprii de rezolvare a unui ţel artistic. Uneori la baza lor se află o convenţie de situaţii, cînd sînt stabiliţi dinainte parametrii principali, „modelele“ (pescuitul unui peşte mare, de pildă, în *Bătrînul şi marea* de Hemingway), iar alteori o *convenţie a personajului,* care evoluează conform cu *logica* unei trăsături alese sau cu ideea autorului, ci nu conform complexităţii dialectice a caracterului (Billy Piligrim din *Abatorul numărul cinci* de K. Vonnegut).

„Experimentul“ ca formă de organizare a naraţiunii care îşi selectează în mod liber elementele parabolice este caracteristic pentru scriitori ca Vasili Bîkov, Daniil Granin, Vladimir Tendreakov, a căror operă poate fi definită într-o mare măsură ca proză a experimentului moral. Se înţelege că în opera lor există mai multe procedee şi nu totdeauna se opresc la elementele parabolice, totuşi acestea seamănă, în nuvelele lor, cu un cap de pod

[10] S. Zalîghin, *Literaturnîie zaboti*, Moscova, Sovremennik, 1972, p. 147.

în care sînt concentrate și intenția ideatică a scriitorului, și sfera principală a intereselor sociale, și tensiunea internă, dinamica interioară a conflictelor.

Deosebirile tematice dintre ei sînt ușor de sesizat. Bîkov e cufundat în problemele războiului, Granin e atașat îndeosebi de oamenii de știință, pe Tendreakov îl atrag oamenii așa-numitului „fund de provincie" : directorul de S.M.T., învățătorul, vînătorul, inspectorul piscicol, președintele de colhoz.

La fiecare din ei există și o specifică problematică centrală, pentru rezolvarea căreia reiau din nou și din nou experimentul moral. La Granin problema este exigența omului față de sine în mijlocul seducătoarei vieți cotidiene : aceasta este preocuparea sa în povestirea *Părere personală*, ca și în romanul *Împotriva furtunii* ori în nuvela *Această viață ciudată*.

Pe Bîkov, în toate nuvelele, îl preocupă întrebarea mereu actuală despre prețul victoriei, prețul unui succes în viață, de pildă în nuvelele *Podul Krugleanski*, *Obeliscul*, *Să trăim pînă în zori*. „Ce e aceea o victorie și ce e o înfrîngere din punct de vedere moral și filozofic, care ne interesează îndeosebi în artă ?" [11] își formula el strategia întregii sale opere.

Pe Tendreakov îl chinuie setea de a afla unde se unesc și unde se despart în om binele și răul și ce trebuie să facă, de fapt, ca să triumfe ideea binelui : să ne amintim : *Gropile*, *Descoperirea*, *Noaptea de după absolvire*, *Un fapt extraordinar*. „O viață comodă — afirmă un erou al său — încă nu înseamnă o viață fericită. Fericirea apare numai atunci cînd omul izbutește să-și impună să fie bun, iar nu lipsit de conștiință. Secretul fericirii e omul însuși, în universul său interior."

Dar în aceste deosebiri începe deja să se observe elementul principial comun : la toți trei, rolul principal în rezolvarea modelului de comportament propus îl îndeplinește conștiința, care, în esență, e baza oricărui experiment moral. Ideea conștiinței însă ia o „întorsătură" proprie la fiecare din ei, în funcție de problematica centrală.

[11] „Voprosî literaturî", 1975, nr. 1, p. 137.

La Granin se ciocneşte conştiinţa cu setea de succes. Scriitorul nu este interesat de „ceasul înstelat" al savantului, ci de climatul moral al ştiinţei". Lui Granin însuşi i se potrivesc cuvintele spuse de el în nuvela despre celebrul fizician Arago : „El e convins că geniul creator şi ticăloşia sînt incompatibile. Ştiinţa este morală, şi preocupările ştiinţifice sînt morale, ele cer abnegaţie, cinste, camaraderie." Giordano Bruno, care ajunge pe rug pentru ideile sale, este pentru el superior lui Galilei, care, datorită pocăinţei, obţine posibilitatea de a-şi continua experienţele. Această idee a noncompromisului ştiinţific este întruchipată în povestirea *Părere personală* şi în nuvela *Cineva e dator*. Şi, ca totdeauna la Granin, problema se referă la viaţa unor oameni celebri, fapt care prin sine însuşi amplifică imaginea — şi, totodată, se rezolvă într-o poveste secundă despre destinul „omului de rînd", ceea ce conferă ideii morale o semnificaţie generală.

La Bîkov, adesea se confruntă aprig conştiinţa şi conştiinciozitatea obtuză, conştiinţa şi prescripţiile abstracte. Omul se verifică prin capacitatea de a urma glasul conştiinţei şi al datoriei ; de aceea lui Bîkov îi place să-şi observe eroul în împrejurările în care acesta e nevoit să ia o hotărîre independentă.

La Tendreakov în centrul atenţiei se află conştiinţa morală în raport cu conştiinţa amorţită, nedezvoltată. „Nu există o judecată mai aspră decît judecata propriei tale conştiinţe", sînt cuvintele cu care se încheie *Judecata*, una din cele mai bune nuvele ale sale. Astfel, el abordează de preferinţă chipul adolescentului care nu s-a definit încă sufleteşte, nu şi-a elaborat încă principii solide de comportament.

Dincolo de specificul lor individual, o altă trăsătură generală o constituie interesul pentru situaţiile acute, surprinzătoare. Acuitatea atrage atenţia cititorului, făcînd adesea insesizabilă tendinţa parabolică, atît de iritantă în alte opere, „dichisite" şi „atotştiutoare". În aceste situaţii scriitorii sînt interesaţi nu atît de cauzele, cît de consecinţele comportamentului personajelor, preferinţă ce duce adesea în operele lor la un izbitor contrast între

personaje (să amintim în treacăt pe Sotnikov și Rîbak din romanul lui Bîkov). Urmările, rezultatul îl presupun într-adevăr pe da și nu, plus și minus, bine și rău ; în cauze, în izvoare nu aflăm un asemenea contrast, acolo acționează prea mulți factori deodată. Contrastul joacă un rol esențial în formularea concluziei morale : concretețea căilor alese și, îndeosebi, a finalurilor evidențiază mai acut ideea autorului, aflată la baza *experimentului*.

Finalitatea experimentului se exprimă și în modul în care se dezvoltă de obicei acțiunea în opera lor.

Un critic scria cu reproș că V. Bîkov „nu cercetează caracterele, ci modelele, tipurile de comportament uman. De aceea lui îi trebuie nu situații, ci Situația. În Situație rolul principal îl dețin nu concretețea ei, nu detaliile, ci posibilitățile pe care le oferă pentru verificarea omului după „un cod superior" al moralității". [12] Dar orientarea către Situație nu reprezintă în artă o varietate de narațiune prea rară. Deși, e drept, se potrivește mai bine „experimentului" [13].

La baza fiecărei opere se află, de regulă, o situație, un eveniment, iar lui Bîkov și Tendreakov le place să sublinieze încă din titlu caracterul lor local : *Descoperirea*, *Scurt circuit*, *Noaptea de după absolvire* la Tendreakov, *A treia rachetă*, *O pagină de front*, *Atac din mers* la Bîkov. În limitele acestei situații își construiesc ei experimentul moral. Dar iată că și la Kross întîlnim un eveniment, o situație, dar nu și experimentul, la el nimeni nu este comparat, nu este supus verificării. La el eroii se destăinuie — iată, așadar, felul în care autorul își realizează țelul parabolic propus.

Nu întîlnim în lucrările celor trei prozatori nici situația concluziilor anticipative : cînd un personaj, la un moment dat, într-o situație-limită, își face bilanțul vieții trăite, hotărînd ce va face și cum va trăi mai departe.

---

[12] „Vaprosî literaturî", 1973, nr. 5, p. 162.

[13] La Dostoievski însușirile trupești — observa S. Zalîghin — „există nu atît în sine, cît ca obiect de cercetare și experiment, pentru a se vedea parcă unde pot duce aceste însușiri dacă nu sînt controlate și înfrînate, pînă unde pot duce dacă sînt supraîncărcate cu suferință, cu patimi și erotism !" (S. Zalîghin, *Literaturnie zaboti*, Moscova, Sovremennik, 1972, p. 148).

Această situaţie este foarte răspîndită în proza psihologică de mare dramatism, cu un conflict interior incandescent : între intenţie şi realizare, între ideea personajului despre sine şi valoarea sa reală, între conştiinţa datoriei şi tentaţia de a opta pentru ceea ce e mai uşor în viaţă etc.

Nici la Bikov, nici la Granin, într-o serie de cazuri nici la Tendreakov nu există o concentrare asupra a ceea ce s-ar putea numi autoanaliză sau judecare de sine. Eroii lor sînt mai mult în acţiune decît în stare de reflecţie, ei, dacă se poate spune astfel, nu rămîn la *rendez-vous*-ul cu sine însuşi. Aceasta poate fi numită o verificare obiectivă a însuşirilor personale. Dar e mai curînd una din urmările ipotezei morale premeditate, una din luminile parabolei. Unidimensionalitatea figurilor constituie în asemenea povestiri o condiţie pentru reuşita experimentului moral, în care mai importante sînt „modelele de comportament" decît profunzimile unui caracter irepetabil. Esenţial e aici faptul că eroii nu procedează niciodată în pofida *lor înşişi*, ci rămîn fideli *trăsăturii dominante*.

În cursul experimentului său artistic, Granin preferă îndeosebi răsturnările de situaţie. Nu e de mirare, întrucît răsturnarea e un aspect, un echivalent artistic al paradoxului, iar paradoxul — o armă verificată a prozei cu tentă filozofică. Spre deosebire de factorul întîmplare şi surpriză din proza de factură poliţistă, aceste răsturnări paradoxale în destinul eroilor presupun meditaţia asupra cauzelor şi introduc, în chip corespunzător, antenele logicii în procesul de receptare.

În *Povestea cu un învăţat şi un împărat*, la polurile opuse se află triumfalul Napoleon şi savantul devotat ştiinţei Arago, care îndură nenorocirile una după alta. Şi brusc totul se schimbă. Împăratul e detronat şi-l roagă pe el, un schimnic de laborator, care nu are nici putere, nici bani, să-l accepte ca ajutor şi să plece împreună în America. El, împăratul, se gîndise în tinereţe la ştiinţă şi acum spera că succesele în domeniul ştiinţific îi vor reda echilibrul sufletesc şi-i vor satisface din nou vanitatea. Dar ştiinţa nu e un refugiu pentru monarhii detronaţi, ştiinţa nu e un mijloc de consolare, ea cere să i te dedici

în întregime. Arago, credincios sieşi, vocaţiei sale, ştiinţei sale, refuză — refuză măgulitoarea propunere, renunţă la celebrul elev, la bunăstarea pe care acesta i-o mai poate încă oferi. Şi parcă revenind la ideea împlinirii propriei vocaţii, Granin introduce în nuvela parabolică *Omonimul*, parabola despre „metamorfoza" altui împărat, Diocleţian ; el a renunţat de bunăvoie la tron, preferînd „să cultive varză" într-o provincie izolată, considerînd că astfel se poate realiza sau se poate menţine ca om, ca personalitate : „nu te căuta pe tine nicăieri, ci numai în tine însuţi".

În *Comandantul nostru*, patru camarazi de regiment vizitează locul unde s-au bătut pe viaţă şi pe moarte, în anii blocadei Leningradului, şi unde au încercat să cucerească de la nemţi o înălţime, înfiptă chiar în poziţiile de apărare a oraşului şi poreclită din această cauză „Apendicita". În cursul acţiunii scenele calme alternează cu momentele de mare tensiune ! Mîndria învingătorilor alternează cu amara conştiinţă a faptului că s-ar fi putut lupta mai bine ; simplitatea criteriilor specifice tinereţii avîntate, cu complexitatea aprecierilor actuale ; sentimentul însingurării postbelice, cu acela al frăţiei de front ; amărăciunile cu bucuriile, credinţa oarbă, cu luciditatea.

Însuşi comandantul se schimbă radical în cursul naraţiunii : cînd strălucitor şi eroic în amintirile despre luptele blocadei, cînd încărunţit şi banal în viaţa paşnică ; cînd necruţător în judecarea erorilor trecute, cînd stîngaci şi aşezat în convorbirile cu camarazii din regiment. Iniţial, cînd îl vede pe comandant după un sfert de veac, povestitorul simte o dezamăgire : „Nimic eroic n-a mai rămas în cel de azi şi nimic romantic." Aflînd apoi despre severitatea lui actuală faţă de sine însuşi, despre credinţa lui în regula incomodă de a-şi face datoria cum îi dictează conştiinţa, fără să se justifice, fără să pretindă un consens exterior, el înţelege că acest comandant e un adevărat învingător. Numai un învingător autentic, un om plin de curaj poate să spună azi ce ar fi fost, dacă ar fi luptat atunci nu numai cu abnegaţie, dar şi cu înţelepciune, ca să cucerească acea „Apendicită", pe care o ata-

caseră eroic de trei ori, dar fără succes şi cu numeroase jertfe.

Ideea principală a lucrării, patosul ei filozofico-moral e conţinut în cuvintele comandantului : „Desigur, a reface faptele e imposibil, dar să le gîndim mai bine, se poate...“ Această idee a exigenţei faţă de sine, care constituie esenţa experimentului moral se relevă datorită răsturnărilor : situaţiile se schimbă, dar cu atît mai evident triumfă această exigenţă.

Desigur, unele replici şi turnuri ale subiectului, pot fi discutabile, dar nu se poate să nu observi cît de sincer îl preocupă pe Granin această idee a răspunderii omului, idee pe care de obicei o rezolvă din punct de vedere artistic prin figuri de savanţi, dar care pentru el are o semnificaţie generală, dovadă faptul că este abordată aici pe un material „de război“. Dar expresia *maximă* a acestei idei o realizează în *Claudia Vilor*, unde eroina îşi păstrează aspiraţiile sufleteşti în condiţiile celei mai crude şi mai perfide manifestări a destinului.

Şi la Bîkov, uneori, situaţiile sînt de asemenea extrem de schimbătoare. Şi totuşi altul este la el demersul artistic principal : omul în situaţia-limită. „În mai toate scrierile lui Bîkov oamenii sînt puşi în faţa alternativei : să mori şi să rămîi om sau să încerci a te salva cu preţul trădării tovarăşilor, cauzei, Victoriei finale.“ [14] Astfel încearcă să-l definească pe scriitor, prozatorul şi criticul bielorus A. Adamovici. Am spus *încearcă*, întrucît Adamovici nu formulează destul de precis dilema : mai adecvat, s-ar putea spune astfel : ori să rămîi om, chiar dacă eşti ameninţat de moarte, ori să fii capabil de trădare de dragul salvării propriei vieţi. Dar înclinaţia lui Bîkov către opţiune, şi excluderea compromisului din această opţiune sînt definite destul de limpede.

De obicei, la Bîkov aflăm o situaţie-limită, care e totodată şi polivalentă din perspectiva consecinţelor morale şi care prin însăşi acuitatea şi caracterul ei neaşteptat subliniază anvergura şi intenţionalitatea opţiunii făcute de eroul său.

---

[14] A. Adamovici, *Gorizonti belorusskoi prozi*, Moscova, Sovetskii pisatel, p. 201.

Războiul a fost foarte generos în întîmplări crude, perfide, viclene. Dar Bîkov se dovedește încă și „mai viclean" : el le alege pe acelea în care se manifestă nu atît perfidia și cruzimea războiului, cît semnificația problemei morale. Omul și conștiința în *Obeliscul* și *Să trăim pînă-n zori*, moartea și iubirea în *Balada alpină*, omul și destinul în *Capcana*, biologicul și socialul în *O noapte*. Acestor manifestări de anvergură ale spiritului uman li se potrivește *verificarea* prin situațiile-limită.

Dacă la Bîkov întîlnim caractere ce sînt precis definite și acționează conform unei trăsături *dominante*, unei legi a maximalismului moral, pe Tendreakov, în schimb, îl tentează drama din sufletul omului, unde se ciocnesc răul și binele. Nu totdeauna învinge în oameni principiul binelui. Dar conflictul în sine îl atrage întotdeauna pe scriitor. Drama din sufletul omului — iată demersul artistic al lui Tendreakov, care-l distinge de claritatea sub aspect etic a eroilor lui Bîkov și de alternarea unor situații opuse la Granin.

Rolul de detaliu sau cheie „parabolică" îl îndeplinește adesea la Tendreakov o operă de artă, tălmăcită amănunțit în text. Astfel în *Un fapt extraordinar* este invocat de două ori tabloul *Lîngă locul odihnei de veci* de Levitan, imediat interpretat : „Moartea și viața alăturate, nemișcarea și mișcarea rebelă, iată lumea în care trăim, iată liniștea noastră, singura de nezdruncinat. Liniștea veșnicei mișcări, redată prin penelul unui mare pictor-filozof... Dînd peste acest tablou, oamenii încep să mediteze asupra sensului vieții. O idee mare este nemuritoare." Dacă aici autorul are în vedere veșnicul conflict dintre bine și rău, permanența mișcării, a principiului binelui etc., în nuvela *Trei saci de grîu sălbatic*, utopia lui T. Campanella *Orașul soarelui* — cartea preferată a lui Jenka — sugerează corelația dintre idei și realitate, contradicțiile reale ale vieții, care nu pot fi biruite prin pacea utopiei, ci prin acțiunea binelui în luptă cu răul.

Am mai spus că nu orice operă a scriitorilor în discuție este „parabolică" și, de pildă, cînd I. Dedkov exclamă în legătură cu *Batalionul său* : „Aici nu trebuie să căutăm

«parabolă» — ea nu există“ [15] — el forţează uşi deschise. Este vorba de orientarea talentului, care, *în principiu*, tinde spre parabolism şi din această cauză asimilează uşor şi frecvent elementele parabolice. Totul depinde de scopul urmărit.

Punctarea subiectului este similară în *Haita lupilor* a lui Bîkov şi *Descoperirea* lui V. Tendreakov ; în ambele cazuri este vorba despre salvarea unui copil nou-născut. Numai că Levciuk, eroul lui Bîkov, se strecoară printr-o mlaştină şi un desiş de pădure aflate sub focul nemţilor, iar Trofim Rusakov al lui Tendreakov îşi croieşte cale prin hăţişurile pădurii, ocolind un lac. Şi pe unul, şi pe altul îi mistuie „sentimentul implicării în perpetua viaţă omenească“.

Idei total deosebite i-au îndemnat pe autori să abordeze acest subiect. Tendreakov îşi verifică eroul prin sentimentul de compasiune : crudul şi inaccesibilul Trofim, în contact cu durerea altuia şi nereuşind să salveze copilul, ajunge să înţeleagă necesitatea binelui (trezirea sentimentelor frumoase constituie obiectul permanent al investigaţiilor lui Tendreakov). La Bîkov, Levciuk, care salvase un copil, revine peste trei decenii să afle ce a devenit ghemotocul de carne omenească pe care l-a salvat. Sensul acestei opere e mai puţin important, dar mai adînc decît în *Descoperirea* : mai puţin important întrucît la o lectură obişnuită povestea pare mai banală ; mai adînc, întrucît „ridică“ problema generaţiilor, întrebarea despre preţul victoriei care constituie patosul întregii creaţii a lui Bîkov).

Dar dacă în cazul dat Tendreakov alege un experiment moral pur, fără nici un „adaos“ de parabolism, la Bîkov, în afirmarea ideii sale, sînt vizibile procedeele parabolice. Primul din ele constă în alternarea momentelor actuale cu cele din vremea războiului. În *Cei morţi nu simt durerea*, de pildă, şi în *Obeliscul* — adică acolo unde, ca şi în *Haita lupilor*, ponderea semnificaţiei morale e foarte mare (ceea ce nu înseamnă că această pondere o aflăm numai acolo unde se întîlneşte o asemenea interpenetraţie). Dacă

[15] „Literaturnoe obozrenie“, 1976, nr. 6, p. 33.

în *Obeliscul* el trebuie să discute despre eroismul „spiritual" și cel „concret", aici ne determină să medităm asupra prețului plătit pentru viața de astăzi.

Levciuk, care salvase odată un copil, e obsedat acum de o singură idee : „Oricare ar fi starea lui socială, ori profesia, înainte de toate trebuie să fie om. Levciuk nu punea în această noțiune cine știe ce conținut filozofic complicat. Pentru el asta se exprimă simplu : să fie bun, inteligent sau norocos, dar nu pe seama altora." Și această insistență asupra noțiunii de *omenie* în înțelesul ei simplu și frumos e opusă noțiunii *de lup*, inclusă în titlu. Iată de ce, aici, Bîkov recurge la un procedeu întîlnit destul de rar în opera sa — simbolul.

La început apare o imagine concretă. În timp ce fuge, Levciuk își amintește cum odată, în cursul unei operații, el, împreună cu camaradul său grav rănit, s-au pomenit înconjurați de o haită de lupi înfometați și cum au scăpat ca prin minune din această încercuire. Apoi, episodul se transformă într-o comparație concretă : Levciuk, ascuns cu copilul în mlaștină, observă că urmăritorii s-au năpustit spre baltă și „s-au aliniat pe malul apei aidoma unei haite de lupi". Și în final aflăm că fapta cea mai importantă săvîrșită de Levciuk în toată viața sa „a fost salvarea acestui copil din fața haitei de lupi". Așadar, haita de lupi devine simbolul fascismului, iar fapta lui Levciuk dobîndește o semnificație la fel de generală ca și figura sculpturală a soldatului sovietic ce ține un copil în brațe.

Ultima frază îl prezintă pe Levciuk intrînd în locuința lui Viktor Platonov, cel pe care-l salvase. Este o întîlnire cu trecutul, cu prezentul și viitorul : oare jertfele au fost zadarnice, ce fel de om este acest Viktor, în ce măsură e capabil să preia ștafeta viitorului ?

Această „pedalare" din nuvela lui Bîkov ne relevă, comparativ cu *Descoperirea*, esența acelei proprietăți literare, pe care o numim *parabolism*. (Nu mai menționăm unele amănunte ca, de pildă, copilul „convențional", care în primele 24 de ore tace cuminte, cînd e nevoie, și țipă cît îl ține gura cînd pericolul se îndepărtează.)

Este inutil să ne întrebăm care nuvelă e mai bună, — fiecare e bună în felul ei, fiecare își realizează țelul ei,

fiecare include în sine o idee profundă și necesară. Dar mijloacele de realizare a funcției artistice sînt diferite în fiecare din ele.

Așa se manifestă în opera acestor prozatori trăsăturile caracteristice ale parabolismului : subtextul filozofic, programarea anticipată a coliziunilor subiectului în scopul relevării obiectivului moral, acuitatea contrastantă a semnificațiilor filozofico-morale, caracterul local al coliziunilor.

DE LA COTIDIANUL PUR LA PURA SPECULAȚIE

Efectul alegoric poate fi dobîndit și prin parabolism, prin care se înțelege de obicei acea calitate a prozei filozofice realiste, datorită căreia opera include în sine un conținut spiritual filozofic mai cuprinzător decît îl reprezintă obiectul direct al reflectării, o anume poartă, un anume făgaș către legile fundamentale ale existenței.

De fapt, multe opere parabolice au un subiect realist obișnuit, care permite să descifrăm în ele un aspect în sine valoros al cotidianului. Așa se întîmplă la Hemingway în *Bătrînul și marea*. Unii citesc acolo numai povestirea despre viața grea a pescarilor săraci, alții numai parabola despre zădărnicia și netrăinicia aspirațiilor omenești. În nuvelă însă există și un sens, și altul, unite într-o simbioză ; în această simbioză constă importanța nuvelei, care realizează astfel verificarea tezei date, menținînd perspectiva apropiată și totodată pe cea îndepărtată. Dar ca să distigem „parabola" în lanțul cotidian, trebuie ca însuși textul operei să implice cîteva linii directoare. Nu încercăm, de pildă, să tratăm ca parabolă *Soarta unui om* de Mihail Șolohov, deși e vorba și acolo despre o soartă tragică, despre pierderi ireparabile, despre dîrzenie în fața nenorocirilor. În timp ce în *Soarta unui om* avem un personaj tipic în atmosfera densă a unor detalii, evenimente și fapte de viață, la Hemingway *destinul* tipic este intenționat prezentat într-o atmosferă rarefiată. Această rarefiere ne îndeamnă să căutăm în narațiune o semnificație *secundă*.

Decurg de aici două însușiri ale operei parabolice: prima este accesibilitatea ei, adică fiecare moment al subiectului, fiecare detaliu e subordonat dezvoltării tezei date. O subordonare discretă și, poate, insesizabilă cît timp citim în „planul evenimențial", dar e foarte clar resimțită de autor și ușor accesibilă cititorului cînd se apropie de final. A doua este polisemantismul, care permite diferite grade de percepere a ideii, de la cel „pur cotidian" la „pura speculație". Unde nu există o cuprinzătoare semnificație filozofică, acolo nu poate fi vorba de o parabolă.

Problema principală, secretul principal constă, poate, în a înțelege cum se produce transfigurarea țesăturii narative, ce mutații „directoare" greu sesizabile transformă o relatare credibilă în plan real într-una parabolică; grație căror mijloace artistice un calcul aritmetic ce operează cu valori concrete se transformă într-o ecuație algebrică, unde simbolul literal poate fi înlocuit cu mai multe valori diferite.

În proza sovietică actuală, o asemenea experiență o constituie nuvela lui Vladimir Beekman, *Piloți de noapte*.

La sfîrșitul războiului, pe o insulă nordică, nemții au construit un aerodrom, de unde bombardiere solitare trebuiau să atace piratește anumite obiective. În mai 1945, aflînd că războiul s-a sfîrșit, populația aerodromului azvîrle arsenalul de bombe în mare și se mută pe continent. Rămîne un singur echipaj fanatic, care își continuă acțiunea, crezînd orbește, sau preferînd să creadă că războiul mai durează și că luminile nocturne din orașele europene nu sînt decît rezultatul neglijenței și al nepăsării. În fiecare săptămînă, joia, echipajul își efectua zborul cu unica bombă rămasă, așteptînd ordinul radiofonic pentru lansare. Și așa au ținut-o mulți-mulți ani, care s-au contopit, pentru ei, într-o zi insuportabil de lungă.

Astfel se termină prima parte a nuvelei. În partea a doua se spune că pilotului Berg i s-a părut într-o zi că aude comanda și, la ordinul lui, însoțitorul aruncă bomba exact în coordonatele indicate. Acolo era orașul natal, casa natală a pilotului. În acel bloc cu patru etaje, bomba pătrunde prin toate nivelele, prilej pentru autor să facă

descrierea diferitelor straturi sociale : doi tineri îndrăgostiți care n-aveau un adăpost permanent, un ratat, o familie onorabilă de mici burghezi, o Elenă solitară, fiica unui rîndaș „antebelic", care-l așteaptă și astăzi pe Berg.

La întoarcere, aviatorii nimeresc într-o furtună și pier. Autorul se străduiește conștiincios să motiveze veridicitatea existenței acestor aviatori. Cu ce se hrăneau ? A rămas o mare cantitate de conserve. Cu ce a putut să zboare atîta vreme bombardierul ? Rezervele de benzină și combustibil au fost calculate pentru mai multe avioane, dar funcționa unul singur. Cum de n-au fost reperați în timpul zborului ? Ei nu se mai încadrau în indicii de viteză și altitudine ai aviației contemporane, iar impulsul lor pe locatoarele radarelor a fost considerat fie un zgomot întîmplător, fie zborul vreunui avion particular. Se relatează detaliat cum s-au descurcat fără o conductă de apă, cum s-a îmbolnăvit un membru al echipajului, cum s-au efectuat unele zboruri.

E drept, cu cît se străduiește V. Beekman să ne convingă mai mult de autenticitatea situației, cu atît mai mult se ridică în fața noastră noi întrebări și îndoieli elementare, ca, de pildă, cum au putut să trăiască atîta timp fără vitamine și să evite scorbutul. Nu sînt suficiente nici numeroasele construcții de frază cu „din fericire", „spre norocul lor", și nici înseși întîmplările fericite, ca duelul reușit cu un distrugător supersonic, nimicirea unui avion amfibie care le descoperise aerodromul.

Dar dincolo de aparenta autenticitate, sîntem invitați să primim convențiile jocului : să fim de acord că le-a ajuns echipamentul și alimentele și că doi din trei au trăit relativ bine atîția ani. În esență, aici totul e convențional : de la faptul acestei neverosimile conservări morale, pînă la aruncarea bombei, care — ei nu puteau să n-o știe — era bombă incendiară cu termit, din acelea care, în timpul războiului, erau încărcate în casete întregi.

Lucrarea se pretează la interpretări variate — polisemantismul unit cu plasticitatea fiind trăsătura fundamentală a operei parabolice. Se poate depista aici simbolul faptului că încă mai există fanatici care abia așteaptă să primească semnalul. Sau personificarea, întruchiparea

fanatismului care sălăşluieşte în sufletele oamenilor „normali", ameţiţi de fantoma falsei datorii şi conştiinciozităţi. Sau chemarea la vigilenţă : pierzîndu-şi claritatea gîndirii, sub influenţa tensiunii nervoase, omul e capabil să apese pe butonul fatal chiar şi fără comanda aşteptată. Sau influenţele degradante ale supunerii oarbe te pot îndemna să arunci bomba chiar asupra casei părinteşti. În sfîrşit, tragismul înstrăinării de oameni şi de vremuri : absurdă a fost viaţa aviatorilor, absurdă a fost şi moartea lor.

Parabola poate fi descifrată şi în partea a doua a operei. Oamenii au uitat de război ; huruitul obsedant al bombardierelor, bomba cu termit — acestea sînt de neînţeles chiar şi pentru cei care au apucat războiul. Se mai poate spune că războiul n-a schimbat nimic în viaţa oamenilor : ca de obicei, tinerii îndrăgostiţi nu au unde locui ; ca de obicei se îmbată ratatul fără talent ; la fel se căpătuiesc micii burghezi ; casa, reconstruită, are acum patru etaje, dar oamenii care o locuiesc sînt la fel ca şi cei dinaintea războiului.

Dar cît de tragicomic e finalul ! Bomba îngrozitoare, pe care aviatorii au purtat-o cu ei atîţia ani, nu era decît un fleac ; ea n-a reuşit decît să lase cîteva dîre de foc printre etaje şi, căzînd în subsol, să pîrlească două găini cu stropii de termit. Abnegaţia fanatică a aviatorilor nu s-a dovedit tragică prin rezultat, ci numai groaznică prin absurditatea ei ! Şi apelul la vigilenţă, şi convingerea în neputinţa stafiilor trecutului, şi credinţa în mersul înainte al vieţii se relevă în acest final tragicomic.

Fraza cu care se încheie istorisirea : dimineaţa s-a arătat o margine de soare. „Şi oamenii, în această clipă, ar fi vrut sincer să creadă că nu a existat nici o bombă, că nici nu s-a auzit de ea." Această frază cu polisemantismul ei uneşte cele două planuri ale nuvelei. Voiau să creadă, dar bomba a existat ! Să creadă sincer, dar dacă omul are dreptul să uite, atunci omenirea nu-l are în nici un caz ! Această clipă este clipa de o frumuseţe orbitoare a răsăritului, dar frumuseţea nu trebuie să întunece vigilenţa. Iar bomba simbolizează tot coşmarul războiului : se părea că aşa ceva nu putea să fie, şi că nici n-a fost, şi totuşi acest coşmar a traumatizat inimile acestor

aviatori ! Și nu e clar dacă împrejurările de viață antebelice sau anti-viața din timpul războiului i-a transformat în oameni-automate.

Cartea liniștește, dar și pune în gardă. S-ar putea ca tocmai din cauza acestui „balans" ea să fie luată mai curînd ca umoristică decît filozofică : filozofia preferă precizia. Poate din aceeași pricină nuvela pare și mai lungă : insuficienta definire a ideii a dus la insuficienta disciplinare a cadrului narativ.

Tot o situație convențională alege și prozatorul leton A. Bels în nuvela *Cușca*. Arhitectul Berz, în niște condiții minuțios motivate — totuși nereale — nimerește, în pădure, într-o cușcă mare aruncată acolo de ocupanți în timpul războiului. A trebuit să trăiască în această cușcă mai mult de o lună, hrănindu-se cu fructele pe care le putea ajunge cu mîna și bînd apă de ploaie. Rămînînd singur cu sine însuși și cu grijile cele mai elementare ale existenței, își reconsideră printr-o altă prismă viața trăită mai înainte.

Desigur, sîntem invitați să credem în convenția „jocului". Dar în nuvelă există un plan real, cotidian, valabil în sine : descrierea vieții în pădure, amintirea unor imagini din existența citadină : acest plan este interesant pentru orice cititor. Iar parabola care apare în planul secund, despre raportul dintre civilizație și starea „naturală", ca și metafora din titlul nuvelei, cere un oarecare efort intelectual, care, cum se spune, e dezirabil, dar nu obligatoriu.

Dealtfel, posibilitățile parabolei artistice sînt foarte largi, deoarece ea reprezintă un fel de metaforă logicizată, și în acest sens e perfect adecvată gîndirii imagistice.

Operele cele mai propice parabolizării sînt cele istorice, pentru că anturajul istoric creează acel elemnt neobișnuit ce predispune la jocul inteligenței, iar relevarea acelor fenomene similare pentru epoci diferite trezește gîndul despre ceea ce e permanent și caduc, veșnic și trecător. „Nici nu mi-a trecut prin minte să scriu istorie de dragul istoriei ; costumele, veșmîntul istoric au fost totdeauna pentru mine numai un mijloc de stilizare, un

mijloc de a crea cît mai simplu cu putință iluzia realității" — spunea maestrul viziunii parabolice a istoriei L. Feuchtwanger [16]. Personajele lui rezolvă aceleași probleme morale, filozofice, sociale ca și contemporanii lui, iar cadrul istoric servește scopului artistic al creării parabolei.

În nuvela tînărului prozator uzbek Timur Zulfikarov *Prima iubire a lui Nasreddin Hogea* parabola se creează prin intermediul unui personaj care în conștiința noastră stîrnește deja un complex de asociații.

Povestirea nu se referă la Nasreddin Hogea, cel cunoscut din folclor, înțeleptul ironic care tulbură tihna oamenilor. Se poate admite că e vorba și de el, dar e cel de pe vremea cînd era un tînăr exploziv, și nu cînd devenise cunoscut pentru istețimea-i filozofică. În orice caz, sîntem avizați încă din titlu de ceea ce urmează să se întîmple : dragostea acelui simplu fecior de olar pentru fata stăpînitorului, prigonirile pe care le va îndura sărmanul din cauza acestei iubiri, depășirea fericită a situațiilor disperate, veșnicia iubirii adevărate : „Arîkul curge, Suheil așteaptă. Rîul curge, Suheil mai mult așteaptă. Moartea sosește, Suheil așteaptă. Moartea trece — Suheil așteaptă."

Fabulosul întîmplărilor justifică stilul sui-generis al acestei legende, țesută nu din scene epice, care se leagă armonios între ele, ci din notația unor exclamații aparținînd cînd autorului, cînd eroului. Se poate spune că, în cadrul de desfășurare a subiectului, T. Zulfikarov gîndește în paragrafe, nu în episoade.

Dacă la Cinghiz Aitmatov aflăm o contopire fericită între gîndirea mitologică populară și înclinația noastră actuală către parabola mitologică, la T. Zulfikarov, stilul lirico-legendar la persoana întîi, răspunde predispoziției noastre actuale pentru narațiunea „arbitrară" „fragmentată", care tinde mai curînd spre o gîndire asociativă, decît spre conexiunile epice.

Materia narativă parcă se smucește tot timpul, se înfierbîntă prin strigăte, pauze, rupturi bruște ale dialogului ; forțarea expunerii intensifică forțarea materialului prezentat.

---

[16] L. Feuchtwanger, *Socinenia*, Moscova, t. 12, p. 669.

Iată un paragraf (nuvela, repet, se compune din paragrafe, nu din scene), în care, grație vorbirii directe, se obține o distanță foarte mică între situație și concluzia filozofică.

„...Nu știu de cîte zile, săptămîni, ani, stau în zindan... Aici timpul stă pe loc, ca apa într-o baltă stătută dintre sălcii. Iar balta înfloreşte, şi în ea viermii cresc, se înmulțesc, proliferează, mişună... O baltă de viermi... Sau trupul meu e o baltă stătută, cu viermi lutoşi, albăstrii, triumfători ?..." Ceea ce aici se exprimă direct, avînd ca punct de sprijin o scenă anterioară, presupune în alte fragmente parabola, pe care cititorul o descifrează independent. Această mizã pe demersul intelectual de la imagine la teză constituie însăşi esența parabolismului.

Epigrafele, la rîndul lor, facilitează mişcarea ideii în nuvela lui Zulfikarov. Extrase din *Cîntarea cîntărilor*, din *Ecleziast*, din poezia lui Saadi, ele sînt menite să îndemne cititorul la căutarea acelui „sîmbure rațional" al capitolului, să coreleze realul zugrăvit cu acel grăunte ideatic inclus în epigraf.

Fraza din Usama Ibn Munkîz : „...Şi şoimii i-au prins pe cei pe care i-au prins, şi au lăsat să le scape pe cine au lăsat să le scape..." pare o formulare rudimentară. Dar nu căutăm în ea banalul, ci polisemantismul. Şi acest polisemantism se relevă treptat, ca pe hîrtia fotografică la developare, în capitolul consacrat întîlnirii dintre tînărul Nasreddin şi stăpînitorul Talgat-Bek, la vînătoarea de tigri : sînt unii oameni pe care păsările de pradă izbutesc să-i vîneze, sînt în schimb alții, pe care „şoimii" sînt nevoiți să-i lase să le scape, un asemenea vînat nefiind pe măsura ghearelor lor.

Şi legenda lirică, şi semnificația epigrafelor, şi abundența pauzelor, ce creează hiatusuri în mersul ideii (cantitatea punctelor de suspensie marcînd pauzele ar ajunge pentru o tetralogie) — toate acestea conferă narațiunii densitate, tensiune şi pregătesc în mod sistematic epilogul, în care eroul porneşte pe făgaşul simbolic al existenței : „Se spunea în vechime că oamenii merg pe poteci, uitînd adesea de Marele Drum. Marele Drum al Binelui. Drumul secularei lupte cu Răul. Marele Drum nu trebuie

să fie năpădit de ciulini și mărăcini, așa cum a fost năpădit și a dispărut Marele Drum al Mătăsii... Nu trebuie !...“

După cum se vede, nu avem aici o întîmplare oarecare din viața înțeleptului ascuțit la limbă și nici o parabolă dintr-o culegere de pilde, ci meditațiile autorului despre menirea omului, despre veșnica luptă dintre Bine și Rău, despre triumful iubirii — toate acestea redate într-o formă artistică.

În general, tocmai Binele și Răul, și, mai des încă, bunătatea și forța se află în centrul unor opere din proza contemporană. Și este explicabil : cu cît tendințele umaniste din literatura noastră se manifestă mai intens, cu atît crește și interesul pentru conflictul dintre aceste categorii fundamentale — existențiale, etice și estetice. De asemenea, crește înclinația pentru proza istorică, bogată în situații „insolite“ care conduc la soluții intelectualiste, parabolice.

Nuvela prozatorului armean Agasi Aivazian, *Aventurile lui senior Martiros*, relatează cazul unui monah neliniștit care și-a părăsit lăcașul tihnit din Armenia și ajunge, în urma unor lungi peregrinări prin Europa, în fața renumitei caravele a lui Columb, „Santa Maria“. Călătoriile, peregrinările, cum se știe, constituie unul din subiectele literare cele mai frecvente, care admite cele mai variate soluții artistice : anecdotice, epice, lirice, satirice, eroico-romantice. Aivazian alege soluția parabolică.

Trecînd prin orașe și sate, Martiros nimerește la o petrecere liberă, unde puterea pămîntului trece în puterea vinului și în puterea oamenilor, dar la această petrecere îi este răpită iubita. Supraviețuiește iubitei, ivită pe neașteptate și care fuge apoi, în chip perfid, cu altul mai tînăr și mai puternic. Este răpit de pirați, care au nevoie de un călugăr să-i mîntuiască de păcate, ca apoi, cu sufletul curat, să poată săvîrși alte nelegiuiri, și acolo întîlnește un prieten credincios, victimă ca și el a piraților. Și tot mai mult se întărește în mintea lui ideea că „veșnicia consistă chiar în aceste întîmplări, în alternarea acestor întîmplări, ci nu în tihna care plutește domol printre aceste întîmplări.“ Neprevăzutul e reflexul unei mari logici a Timpului și ar fi o naivitate să-i cauți

omului în toate un sens logic și să explici totul rațional. Dar stă în puterea omului să nu devină „părtaș la păcat".

Cum se realizează aceste treceri de la *episod la concluzie*, cum anume, chiar în verigile lanțului artistic se conturează parabola necesară autorului.

Unul din capitolele centrale e construit ca o situație parabolică tradițională ; omul care predică bunătatea se întîlnește cu niște răufăcători. În cazul respectiv, cu o bandă de tîlhari. Cum nu e ucis de la început, Martiros le insuflă hoților ideea despre puterea binelui, arătîndu-le că dacă ucizi pe cineva, te ucizi în fond pe tine însuți. Și hoții „îndoctrinați" îl eliberează. Binele a convins și, deci, a învins.

Dar această poveste ar fi rămas ca o pildă sentimentală dacă A. Aivazian nu i-ar fi găsit o continuare, cum și trebuia să fie într-o nuvelă care nu e o culegere pestriță de anecdote și învățături. După trei ani, Martiros recunoaște într-un cerșetor vagabond pe unul din hoți : după predicile umaniste ale lui Martiros, membrii bandei au început să se căiască, dar au devenit cerșetori, căci nu cunoșteau nici o muncă cinstită din care să se hrănească. „Am devenit bun" înseamnă pentru ei „am devenit cerșetor".

Există oare vreo ieșire din acest paradox ? Aici chiar sărmanul Martiros e pus în încurcătură : înseamnă că nu e posibil să trăiești și cinstit, și îndestulat ; înseamnă că toată morala e o minciună ? Acum prietenul lui Martiros, actorul vagabond Tomaso îl lămurește pe el și pe noi că lumea e frumoasă așa cum este. În definitiv, totul este construit armonios : oamenii buni, capabili de jertfă sînt necesari în viață, dar la fel de necesari sînt leprele și escrocii — căci altfel cu cine s-ar mai lupta binele ? Binele singur n-ar putea să existe, așa cum fără umbră nu s-ar mai percepe lumina. Și Martiros întreabă :

„— Atunci de ce mai vorbim despre bine, despre frumos, despre rațiune, despre instrucție ?

— Trebuie să vorbim, se însufleți Tomaso. Totdeauna o să vorbim. Fără asta viața își pierde orice sens."

Aceste două întîlniri cu hoții — la început triumfători, iar apoi pocăiți — transformă povața în parabolă transferînd gîndul cititorului de la un episod local pe

marile orbite ale cugetării umane despre legile generale ale universului.

Evoluția în dublu plan a narațiunii se explică în bună măsură și prin faptul că Aivazian e și scenarist de film. Alte nuvele din aceeași culegere, mai mici ca volum, sînt indiscutabil niște scenarii de film. Trei capitole din *Tată de familie* relatează despre trei întoarceri ale lui Misak în sînul familiei : prima, de la închisoare, unde fusese deținut pentru o crimă pe care o săvîrșise pentru a apăra cinstea familiei ; a doua — din război și, în sfîrșit, a treia, după despărțirea de soția infidelă, despărțire în timpul căreia înțelesese că dacă familia are un început, trebuie neapărat să aibă și o continuare. Parcă și vezi titrajul pe ecran : anul 1933, anul 1945, anul 1964. Și aceste episoade concrete, cotidiene, se îmbină în chip aproape pardoxal, surprinzător, cu un alt plan, în care eroul apare ca un căutător al adevărului : „Ar fi vrut să înțeleagă unde era acel punct din care începea nenorocirea lui Misak, adică a sa, crima săvîrșită de el, această imensă vină față de toți și față de sine însuși... Și Misak se gîndea că toate nenorocirile din lume au o oarecare legătură între ele."

Aceste treceri directe de la tabloul concret la problemele cardinale ale existenței au în cazul dat un evident substrat cinematografic. Precum se știe, în scenariu episodul prevalează de obicei asupra liniei psihologice întrucît presupune indicațiile de „interpretare" ale regizorului și ale actorului. Cadrul povestirii e precis conturat, structura se dezvăluie dintr-o dată. Cititorul obișnuit cu proza psihologică realistă are impresia unui gol în universul artistic al lui Aivazian. În schimb, datorită tocmai acestei dezgoliri, devine și mai sesizabilă mișcarea ideii directoare a scriitorului, și cititorul însuși, urmărind această mișcare, ajunge să completeze conturul parabolei.

Voi face o afirmație riscantă și anume : cinematograful, deși e prin natura sa, în primul rînd, spectacol, a jucat totuși un rol important, dacă nu în renașterea, atunci în impulsionarea parabolismului în proza actuală, cerința socială de intelectualizare a prozei și-a găsit un sprijin în formele estetice contemporane, elaborate de

cinematograf. Și se întîmplă că dramaturgia rămîne, în acest sens, în urma cinematografului, întrucît nu poate să creeze atît de liber peisaje, să accelereze sau să încetinească ritmul, să folosească alternarea bruscă de planuri, și alte mijloace care permit să apară aluzia, sugestia, să stîrnească asociații, să îndemne la meditație.

Dealtfel, teatrul însuși își înnoiește azi propriile procedee. Plecînd de la o experiență personală de creator, G. Tovstonogov spunea: „Metafora apare cînd evenimentul petrecut pe scenă e însoțit de un sens secund"; acest sens „apelează la elementul rațional, la psihicul spectatorului, la sfera logică a concepției lui. Într-un cuvînt, acest sens secund nu pătrunde pe cale senzorială în conștiința spectatorului, ci parcă este ghicit, descifrat de spectator." [17]

Această proprietate nu se obține pe cale senzorială, ci se descifrează de către conștiință, transformînd metafora artistică, aptă să trezească asociații emoționale, într-o metaforă parabolică al cărei specific e de a apela și la elementul rațional. Se poate oare vorbi aici de un teatru intelectual? Desigur, nu. Dar mai mult decît de obicei, înclinația către sfera logicului este evidentă.

Pe baza procedeelor parabolice sînt construite multe opere științifico-fantastice, care transferă situații, idei, tendințe reale în condiții neobișnuite, unde sînt expuse „experimentului", „experienței de laborator". Un asemenea experiment moral în condiții neobișnuite se întîmplă în *Solaris* de S. Lem, citită și transpusă în chip original în limbajul cinematografic de A. Tarkovski.

Desigur, cu cît mai profundă, mai importantă e teza autorului, cu atît mai eficient acționează asupra noastră nuvela, schița, filmul. Dar parabolismul ca *proprietate* nu e definit de anvergura ideii, ci de o dominantă specială din structura operei. „Da, există în „parabolism" un anume risc artistic, spunea A. Adamovici. Accentuînd ideea, poziția sa morală pînă la „parabolă", autorul poate să devină moralist, să cadă în didacticism, nu numai simplificînd realitatea, dar frustrîndu-și opera chiar de acea capacitate de influențare, în scopul căreia și-a

[17] G. Tovstonogov, *Krug mîslei*, Leningrad, 1972, p. 82.

subliniat, de fapt, ideea. Oricît ar pătrunde în conştiinţa cititorului o idee pregnantă, atunci cînd e formulată publicistic, „direct", ea nu va ajunge în acele adîncuri ale conştiinţei şi sensibilităţii cititorului, unde pătrund (parcă fără nici un efort) ideile exprimate într-o formă autentic poetică, artistică." [18]

În sfîrşit, dacă amintim că nu e obligatoriu ca orice operă să îndeplinească *toate* obiectivele artistice, atunci realizarea parabolismului trebuie înţeleasă ca una din posibilităţi, iar nu ca ceva total incompatibil cu literatura.

Se spune că viaţa operelor „programate" e mai scurtă decît a celor plastice, „poetice". Dar cine poate calcula cîte opere perfect cizelate, dar lipsite de o mare idee filozofică, au dispărut pentru totdeauna în uitare? Aşa încît argumentul „veşniciei" e o armă cu două tăişuri. Oricum, astăzi, parabolismul permite transferul de pe terenul adevărurilor simpliste, bătătorite şi răzbătătorite, către problemele serioase, de mare anvergură, ale existenţei umane.

Şi, încheind articolul, aş vrea să menţionez cuvintele lui S. S. Averinţev, cu care se termină definiţia parabolei în *Mica enciclopedie literară*, cuvinte confirmate de evoluţia prozei din ultimii ani: „Parabola va prezenta probabil multă vreme o atracţie pentru scriitorii care caută o cale de acces către principiile etice ale existenţei umane, către ceea ce este intrinsec obligatoriu şi necesar."

---

[18] A. Adamovici, *Gorizonti belorusskoi prozi*, p. 227.

GALINA BELAIA

FILOZOFIA NATURII: TRADIȚII ȘI SPIRIT NOVATOR

(Probleme de filozofia naturii în literatura contemporană)

ÎN ULTIMUL TIMP este foarte la modă să se discute despre natură. Treziți parcă brusc, cu toții se iau la întrecere în a-și declara dragostea pentru ea, în a o asigura de devotamentul și de grija lor. Dacă mai înainte spiritul vremii era ilustrat de formula : „Nu ne putem aștepta la favoruri din partea naturii", astăzi a devenit tot atît de caracteristic adaosul : „după toate cîte i le-am pricinuit" [1]. În urma unei îndelungate perioade de depoetizare a naturii a sosit epoca idealizării ei ; romantice, pe de o parte, și de neliniștitoare gînduri pentru toate primejdiile care o amenință, pe de altă parte. „...Atunci cînd, într-un secol al civilizației, spunem «lupta cu natura» — scrie Serghei Zalîghin — asta sună cam la fel cu «lupta pentru foc», dar ce anume a generat această luptă cu natura, din ce s-a iscat ea — nu poate fi explicat.

Împotriva forțelor dezlănțuite ale naturii poți și trebuie să lupți atunci cînd ele aduc dezastre — inundații, cutremure ; dar pentru ce, în numele cărei rațiuni sînt chemat să lupt în general împotriva naturii, de ale cărei binefaceri tot eu mă bucur, din care reprezint și eu, zi după zi, o infimă parte — acesta este un lucru de neînțeles și lipsit de sens.

Sau : «cucerirea naturii» ? Priviți, omul a pătruns în Cosmos. Ce vrea să însemne asta ? Cucerirea naturii ? Ori poate este vorba de folosirea posibilităților pe care ni le oferă ea ?" [2]

În consens cu Zalîghin sînt și reflecțiile lui Valentin Rasputin. „Eu nu privesc prefacerile care au loc în viața Siberiei de astăzi — spune scriitorul — cu ochiul unui om din afară, venit să cucerească și, ca să spunem așa,

[1] „Literaturnaia gazeta", 20 iulie 1977, nr. 29.
[2] S. Zalîghin, *Literaturnie zaboti*, Moscova, 1972, pp. 72—73.

să transforme acest aspru și minunat ținut, ci cu ochiul unui siberian neaoș, care a crescut și a trăit în acest ținut, care îl iubește cu adevărat și se gîndește la el nu numai ca la un gigantic șantier de construcție, ci și ca la patria sa, ca la glia pe care au trăit strămoșii și vor trăi copiii și nepoții săi."[3] Pentru noi este important de reținut din cele spuse mai sus atît poziția autorului, afirmată deschis, în fața unor probleme de ordin social, cît și sensul ascuns al polemicii cu vechea idee de „cucerire", sens care poate fi întrezărit în precizarea: „ca să spunem așa, să transforme acest aspru și minunat ținut". Pentru înțelegerea ideii scriitorului, și mai relevantă este antiteza pe care el o stabilește între acel pămînt ce ni se înfățișează ca un gigantic „șantier de construcție" și glia pe care au locuit-o strămoșii noștri și pe care vor trăi copiii și nepoții noștri.

Polemica aceasta nu îmbracă un caracter speculativ. Către mijlocul secolului al XX-lea devenise clară ideea că naturii îi este proprie o capacitate latentă de a opune rezistență, iar în momentul în care spiritul de cucerire a naturii a căpătat proporțiile unor acte de violență exercitate asupra ei — scrie S. Zalîghin — oamenii au avut de întîmpinat „un fel de contra-fenomene". („Au devenit clasice exemplele de înnămolire și salinizare a solurilor ca urmare a unor nechibzuite irigații, de eroziune ca rezultat al unor campanii de despădurire făcute fără a se ține seama de particularitățile solului și multe alte exemple.")[4]

În romanul *Despărțirea de Matiora* de V. Rasputin, în *Visul crestelor albe* * de Viktor Astafiev, în *Comisia* de S. Zalîghin, în *Vaporul alb* de Cinghiz Aitmatov percepem un protest al scriitorilor împotriva voluntarismului, împotriva „braconajului" luat în sensul larg al cuvîntului, împotriva unor hotărîri pripite și necugetate. Sînt tipice în acest sens reflecțiile unuia dintre eroii romanului *Despărțirea de Matiora*, care în cuprinsul narațiunii

[3] V. Rasputin, *Biti samim soboi*, „Voprosî literaturî", 1976, nr. 9, p. 150.
[4] S. Zalîghin, *Op. cit.*, p. 70.
* Titlul romanului în original: *Țar-riba*.

reprezintă nu generația aparținînd trecutului, ci pe copiii „bătrînei", contemporanii noștri în plină desfășurare a energiilor : „Viața tocmai de aceea și este viață, pentru a dăinui ; ea va îndura orice și va da rădăcini oriunde-ar fi, pe o stîncă golașă, în pămînt mlăștinos, iar la nevoie, chiar și sub apă. Dar... pentru ce s-o supunem la o astfel de încercare, într-un mod cu totul inutil ? Pentru ce să le creăm oamenilor greutăți de care nimeni nu are nevoie, pentru ce, din grija de a ne asigura mici comodități, să provocăm mari neajunsuri ?" Și, ceea ce este esențial : „Oare prețul nu-i prea mare ?"

În proza contemporană se pot auzi multe asemenea voci polemice. Și, deși preocuparea pentru probleme social-economice este incontestabilă, patosul unor scriitori ca V. Astafiev, V. Rasputin, C. Aitmatov, S. Zalîghin, Vasili Belov, Vasili Șukșin, Evgheni Nosov ș.a. nu rezidă numai în aceasta. Ceea ce face ca, în corul comun al discuțiilor pe teme de ecologie, vocile lor să fie mai puternic auzite este dezvăluirea unor conexiuni etico-filozofice existente în lume între eternul circuit din natură și căutările etico-sociale ale omului zilelor noastre.

Așadar, ce anume au avut de dezvăluit scriitorii contemporani în lumea veșnică și imuabilă a naturii ?

I

„Natura este una singură pentru toți, dar nu este una și aceeași pentru toți și în toate epocile — scria Raici, dascălul lui F. I. Tiutcev, pe la începutul secolului al XIX-lea. — Anticii o priveau mai de departe, de la o distanță cît se poate de propice jocului închipuirii, și prin învelișul străveziu în care era învăluită ; modernii o observă de aproape și, cum s-ar zice, nu cu ochiul liber, ci «înarmat»". În secolul al XX-lea, ca urmare a descoperirilor tehnico-științifice, s-a afirmat tot mai puternic concepția rațională despre lume. Capacitatea de a privi „nu cu ochiul iber, ci «înarmat»", s-ar părea că oferă posibilitatea de a înțelege absolut totul, de a decupla totul și de a reasambla apoi totul într-o manieră nouă.

Această concepție despre lume și-a găsit expresia artistică în opera multor poeți și prozatori ai zilelor noastre, mai cu seamă în producțiile literare ale unor mari maeștri în arta scrisului ca, de pildă, Nikolai Zaboloțki, a cărui gîndire s-a axat mereu pe crearea unei filozofii proprii a naturii :

„Fie ca natura să lucreze cu noi
Împotriva propriei sale mînii.
Făcînd să-ncolțească grîiele verzi,
Diriguind al apelor curs,
În atelierul naturii celei pline de forță,
A intrat, cu pași de stăpîn, omul."

(1949)

Versurile acestea sînt în deplină consonanță cu formula : „Nu ne putem aștepta la favoruri din partea naturii". Dar mult mai interesant este altceva.

Dacă încercăm să pătrundem cu analiza în adîncul creației lui Zaboloțki, nu putem să nu observăm că versurile sale închinate naturii diferă substanțial în funcție de deceniul în care au fost scrise. Această dinamică poate fi explicată ca fiind un rezultat al evoluției individuale a scriitorului, ceea ce nu ar fi lipsit de adevăr. Dar putem urma și o altă cale : să încercăm să ne dăm seama în ce măsură această dinamică ne ajută la caracterizarea concepției despre lume a societății, concepție care se schimbă de la o epocă istorică la alta. Dacă vom urma acest raționament, lucrurile vor lua o întorsătură mai complicată :

„De furtuni să nu vă temeți ! În piept lovească-vă
A naturii forță purificatoare !
Oricum, din drum ea nu se va abate,
Din drumul conturat de conștiință."

Însă această idee, deja cunoscută nouă, este succedată nemijlocit de pasajul în care poetul scrie într-un mod cu totul neașteptat :

„Îndrumătoare, fecioară, mamă,
Tu nu eşti o zeiţă, dar nici noi nu sîntem zei,
Şi totuşi, ce dulce sentiment te cuprinde cînd poţi să înţelegi
Ale tale incoerente şi nedesluşite învăţăminte".

Evident, ideea unor „incoerente şi nedesluşite învăţăminte" pe care ni le oferă natura nu putea alcătui un tot unitar cu concepţia devenită aforistică şi îndrăgită deja de noi, de valoare antologică, potrivit căreia nu ne putem aştepta la favoruri din partea naturii. Dacă totuşi Zabolotki a adus vorba despre învăţămintele incoerente şi nedesluşite ale naturii, acest lucru nu este întîmplător. Scriitorul gîndea astfel într-o epocă posterioară celei în care se lăsase captivat pînă la extrem de ideea de a „diseca" natura, cum făceau raţionaliştii. Zabolotki, asemenea unui mare număr de contemporani ai săi, avea impresia că în acea perioadă, prin anii 1920—1930, procesul de transformare a naturii putea fi realizat tot atît de repede şi de uşor ca şi procesul de reorganizare economică şi ideologică a societăţii.

Epoca istorică de după revoluţie se contura ca o perioadă în care „drept corolar al bunăstării materiale făurite" se va putea „cultiva o viguroasă conştiinţă-intelect" [5] — cum scria Platonov. „Revoluţiei sociale comuniste îi revine misiunea — se poate citi într-un alt articol al său datînd din aceeaşi perioadă — de a nimici individualitatea şi de a face ca prin moartea ei să ia naştere o fiinţă nouă, vie şi viguroasă — o societate, o colectivitate, un organism unic pe suprafaţa terestră, un singur luptător, cu un singur braţ ridicat asupra naturii." [6]

Nu a fost fortuită nici atracţia pe care ideile lui Ţiolkovski au exercitat-o asupra lui Zabolotki : poetul a fost fascinat de temeritatea cu care savantul credea în atotputernicia raţiunii omului, în capacitatea acestuia de a depăşi limitele Pămîntului şi de a pătrunde în Cosmos,

---

[5] A. Platonov, *Revoliuţiia duha*, Gazeta „Ogni", Voronej, 11 iulie 1921.

[6] *Idem, U naceala tarstva soznaniia*, „Voronejskaia kommuna", 12 ianuarie 1921.

atentînd astfel la însăşi temelia întregului sistem al Universului. Tot pe atunci, citind *Dialectica naturii* (apărută pentru prima oară în traducere în anii 1920), Zabolotki — după cum ne informează Andrei Turkov — a ajuns la ideea că „dacă mai înainte vreme întreaga istorie a omenirii era evident străbătută de sentimentul izolării de natură, astăzi se apropie acea epocă în care, după cum spunea Engels, oamenii nu numai că vor simți, dar vor fi și conștienți că sînt una cu natura, epocă în care nu va mai fi posibil să opunem omul și natura, spiritul și materia“ [7].

În perioada anilor 1930—1940, poezia de filozofie a naturii a lui Zabolotki a suferit transformări, dar și de data aceasta epoca și-a spus cuvîntul. Relațiile dintre om și natură deveniseră mai complexe, mai dramatice : „Și un sentiment insuportabil de adîncă tristețe, sentimentul ruperii de ea mi-a străpuns inima...“.

Toate acestea aminteau de versurile lui Tiutcev :

„Din ce, cum de s-a ivit dezbinarea ?
Și cum se face că-n acest cor comun
Cîntecul ce-l cîntă sufletul e altul decît cel al mării,
Iar trestia cugetătoare murmură, cîrteşte ?“

Zabolotki a accentuat tema tragicei dezbinări, a amplificat-o și a extins-o asupra elementelor aflate chiar și în cuprinsul naturii, afirmînd :

„Nu caut armonie în natură,
Un raport consonant și rațional al elementelor
Nici în adîncurile de sub stînci, nici în înaltul
bolții senine cerești
Eu, pînă acum, vai ! nu am aflat.
Cît de plină de capricii e lumea ei de nepătruns !
În cîntecul încrîncenat al vînturilor
Inima nu deslușește potrivite îmbinări,
Sufletul nu simte armonioase glasuri.“

---

[7] A. Turkov, *Nikolai Zabolotki*, în vol : *N. A. Zabolotki. Stihotvoreniia i poemi*, Moscova-Leningrad, 1965, p. 24.

În „disputele haotice" ale firii Tiutcev vedea armonia finală, cea care îi lipseşte omului. Dar ele, aceste „dispute haotice" — după cum scrie unul din exegeţii operei lui Tiutcev — îl atrăgeau pe poet şi prin ceea ce socotea el că ar fi înrudit cu firea omului. În concepţia filozofică a lui Tiutcev, izvorul acestor «dispute», indiferent dacă ele au loc în afara omului sau înlăuntrul lui, este unul şi acelaşi." Pe sub „mantia strălucitoare" „a lumii diurne" „îşi păstrează esenţa primordială" „haosul străvechi" ce stă la temelia universului... Aceeaşi „dezbinare haotică" se face simţită în conştiinţa omului („în vîltoarea patimilor clocotitoare"), dezvăluind acel început haotic, „moştenire fatală" ce o poartă în el omul. [8]

În fond, Zabolotki îl continua pe Tiutcev, care emisese ideea „de a anula orice distincţie între lumea exterioară şi lumea interioară, întemeiată pe principiul identităţii dintre om şi natură" — o trăsătură specifică a poeziei ca gen, şi care devine — am putea spune — aproape „o caracteristică fundamentală a lui Tiutcev ca poet-filozof şi artist" [9]. De aceea, dezvoltînd tema aleasă, Tiutcev scrie în continuare :

„Dar în ceasul de tihnă al apusului de soare tomnatic,
Cînd vîntul îşi va fi stins glasul în depărtări,
Cînd de o neputincioasă aureolă cuprinsă
Noaptea cea oarbă va coborî lin peste rîu,

Cînd ostenită de învolburata ei mişcare,
De truda ei zadarnică şi grea,
Preatoropită, de nelinişti plină,
Va amuţi cea-ntunecată apă,

Cînd uriaşa astă lume a contrariilor
Sătulă fi-va de jocul cel zadarnic, —
Ca un fel de imagine vie a durerii omeneşti [10]
Prefigurez. Ea-mi stă dinainte, din genune ivită.

---

[8] K. Pisarev, *Jizni i tvorcestvo Tiutceva*, Moscova, 1962, p. 199.
[9] *Ibidem*, p. 219.
[10] Sublinierea noastră — G. B.

Și în ceasul acela, trista natură,
S-așterne peste tot, respiră greu,
Și nu-i e dragă libertatea ne-mblînzită,
Aceea-n care binele de rău nu-l poți desparte."

Dar aceste versuri ne îngăduie să distingem atît diferențele, cît și similitudinile în poezia pe teme de filozofie a naturii la cei doi poeți — Zabolоțki și Tiutcev. Ele sînt proclamate în titlul poeziei — *Nu caut armonie în natură*, ele străbat întreaga imagine reflectată în versurile în care noaptea este „oarbă", în care aureola ei este „„neputincioasă", în care „cea-ntunecată apă" amuțește „de truda ei zadarnică și grea", în care „binele de rău nu-l poți desparte". În „disputele haotice" ale naturii poetul vede o „imagine vie a durerii omenești", și nu-și pune speranța într-o armonie finală. Așa trebuie explicate și rîndurile pe care le întîlnim în poezia intitulată *Testament* : „Eu viața mi-am trăit-o, dar tihna n-am aflat-o : nu-i tihnă nicăieri în lume. Peste tot e viață și peste tot sînt eu."

Sensul readucerii în memorie a acestei tradiții aparținînd poeziei ruse de filozofie a naturii constă în faptul că literatura contemporană ne demonstrează o reînviere a multora dintre motivele ei perene : ideea circuitului în natură, problema armoniei în relațiile dintre om și natură, preocuparea specială de a face să fie auzită limba vie a naturii ș.a. Am putea spune că, astăzi, locul celei mai originale poezii ruse de filozofie a naturii (Evgheni Baratînski, Fiodor Tiutcev, Nikolai Zabolоțki) a fost luat de proza închinată filozofiei naturii. F. Kuznețov are perfectă dreptate atunci cînd scrie despre romanul *Visul crestelor albe* al lui V. Astafiev : „Cartea aceasta aparține genului de proză filozofică sau, mai curînd (dacă ne este permisă o reconsiderare și o actualizare a unor termeni vechi), genului de proză natur-filozofică" ; după cum are tot atîta dreptate și atunci cînd extrapolează sensul acestei cărți, scoțînd în evidență un element mai important decît originalitatea ei : „cartea aceasta nu oglindește pur și simplu o experiență de viață, proprie, individuală, de cea mai mare originalitate, ci o suferință morală intensă a autorului ei. Elementul fundamental al

cărții îl constituie două dintre cele mai profunde și puternice sentimente umane, esență a atitudinii scriitorului față de viața pe care o reflectă : iubirea și durerea.“ [11]

Amplificînd în mod creator soluțiile găsite deja de poezia filozofică inspirată de natură, prozatorii contemporani merg, într-un fel, pe linia recunoașterii meritelor naturii atribuindu-i calificativul de stihie „eternă“, „autoritară“, „amenințătoare“, „enigmatică“. „...Nu poți păcăli natura, în jocul cu ea nu poți să fii mai tare“ — scrie V. Astafiev. „...Vuia marea și se tînguia în beznă — citim într-una din recentele nuvele ale lui C. Aitmatov : *Ciinele cel bălțat gonind de-a lungul țărmului mării.* — Bubuia înfruntînd împotrivirea, întorcînd sub formă de ecou izbiturile mării, pămîntul cel tare ca piatra.

Și astfel ele se înfruntă, în veșnică luptă, de la facerea lumii, de pe cînd s-a zămislit ziua zi, iar noaptea noapte, și de aici înainte fi-va tot așa, în toate zilele și în toate nopțile, cîtă vreme vor dăinui și pămîntul, și marea în timpul cel fără sfîrșit...

În toate zilele și în toate nopțile..“

Putem oare să nu recunoaștem o renaștere a tradiției clasice din poezia rusă de filozofie a naturii și în altceva — în iscusința cu care V. Astafiev, V. Rasputin, C. Aitmatov, V. Belov știu să perceapă natura ca pe o ființă vie ? Oare nu la asta se referea Tiutcev ?

„Nu e ce credeți voi, natura :
Nu-i un mulaj, chip fără simț —
Ea are suflet, libertate,
Iubire are, și un grai“.

Iar Zabolțki, în cele mai izbutite versuri ale sale, nu spune oare același lucru ?

„Graiul cel viu al firii deșteptate
Ne-nvață-a limbii noastre temelii ;
Precum la turn arcada e-a vorbelor arcadă,
Iar gîndul aprig curge precum prin munți șuvoiul.“

---

[11] F. Kuznețov, *Jizn nahodit usta*, „Literaturnaia Rossia“, 27 august 1976, nr. 35.

Așa cum odinioară Zabolоțki a văzut într-un început de iarnă „chipul înfricoșat al pîrîiașului" („Și părea că pîrîiașul abia mai palpita, încremenind în racla-i de piatră") — tot astfel, în zilele noastre, Astafiev, la vederea copacilor prăvăliți de șenilele tractoarelor, aude cum „scrîșnesc a moarte, fără glas, răsturnați cu labele în sus rupte în bucăți, copacii cei buni, parcă de pe alte meleaguri, copaci ce odată ofereau adăpost păsăretului și copiilor, umbră grădinii, răcoare casei, frumusețe și farmec rîului" ; tot astfel, V. Rasputin, la vederea izbei în flăcări a lui Petruha, simte că „orice urmă de viață ce a mai pîlpîit vreodată în lemnul casei s-a dus, s-a mistuit și-acum lemnul acela ardea fără durere" ; Rasputin se cutremură la vederea Angarei învăluită „în nimbul fierbinte, dușmănos" al acestui incendiu : „peacolo, pe unde din vreme în vreme vîlvătaia arunca pete de lumină, se deschidea cîte o imensă rană sîngerîndă". La Astafiev pămîntul respiră („fie și abia perceptibil, dar respiră căldură"), „se chinuie" pămîntul său, întocmai ca și o ființă vie, „se chinuie în cazna lui de a se prinde mai durabil pe lîngă o apă, și nu ibzutește, nu izbutește defel să se facă mal, se surpă, se surpă, se surpă..." Reînviată, pădurea ni se înfățișează în paginile romanului *Comisia* al lui S. Zalîghin și scriitorul reușește să ne-o apropie, să ne facă să înțelegem pentru ce a fost atît de iubită, atît de trainic săditâ în suflet : „Pădurea era venerată și iubită pentru că era bună. Pentru că pădurea, chiar dacă e a țarului și, chiar dacă-i stăpînă peste ea majestatea sa imperială, nu-l uită pe țăranul rus, pe mujic, nicicînd nu s-a întîmplat să-l uite". De aceea și mujicii din Lebeaji nutreau pentru pădurea lor sentimente omenești : ei nu numai că o „venerau și o iubeau", ei îi purtau „stimă".

Nu se poate să nu ne surprindă și altceva — cum s-a născut sub ochii noștri această afinitate obiectivă între optica de analist a lui Astafiev din *Visul crestelor albe* și microvizualizarea de un deosebit rafinament cu care receptează natura Zabolоțki. Este suficient să recitim paginile în care scriitorul descrie crinul de Turuhan : „floarea cea cu buzele roșii, în chip de pîlnie a unui minuscul gramofon, încheiată la capătul de jos cu discu-i

alb de catifea presărat cu pulberea fină a chiciurei care, cu totul neașteptat, oferea privirii o senzație de cald, îți amintea de un feeric cactus în floare de peste mări și țări.“ Întrebîndu-se cum de a putut ajunge această floare sudică pe pămîntul Siberiei, Astafiev își continuă descrierea de analist : „Soarele năvalnic a încins floarea prea tare, noaptea sudică a copleșit-o cu apăsarea ei prea neagră și de aceea crinul părea aspru la pipăit, cu petalele gata să se frîngă, și aducea mai mult a rac fiert, decît a floare. Doar în miezul miezului, în adîncitura pîlniei de minuscul gramofon a crinului, de o tainică albeață se zărea cea dintîi născuta măduvă, luminînd sfioasă discul florii. Pe-afară, fără teamă răzbăteau ca niște provocări semințele — nu două, nu trei — un pumn de semințe, arhipline de povara sevei, istovită deja în viscerele încinse, semințe grăbite să dea în pîrg și să cadă jos, pe pămînt.“ Tot așa ni-l amintește pe Zaboloțki („Iarba i se înfățișă ca un zid de tuburi capilare. Și fiece tub iradia sclipiri de vinișoare și substanță cărnoasă de sevă. Fremăta / Toată această carne, se năpustea în sus, să crească, și-un țiuit prelung / Făcea să răsune pămîntul“) descrierea florii, prinsă de lujerul pufos, pe care micuțul Akimka o văzuse pe vremea cînd era copil : „În loc de frunze, floarea avea niște aripioare, tot pufoase, două aripioare cu peri fini și moi ca de pui, iar un firav și mițos lujer îi susținea caliciul, înlăuntrul lui licărea un cristal mic de gheață, fin de tot și străveziu.

Soarele, descotoșmănat de blana deasă a iernii și înălțat deja sus pe cerul tundrei, înfigea plantele, toate cîte erau, în plușul moale al tundrei, le mîna spre hățișul ierburilor tîrîtoare, le alunga spre lacuri, spre luncile rîurilor. Floarea asta însă rămînea în picioare, plină de cutezanță, pe colnicul bătut de vînturi, pe care solul nu-și revenise încă din îngheț, ci doar înmuiase ușor o pojghiță subțire de pămînt, hrănind vlăstarele de mușchi, firave, subțirele, ca din pînză de păianjen, firele de iarbă neînrourată, firele albăstrii-vinețiii ale tufelor de porumbar, peste care părea că dăduse înghețul, uscîndu-le, secîndu-le de suflul vieții...“

De aici încolo, însă, rîndurile următoare ne ilustrează cum s-au despărțit drumurile lui Astafiev și Zaboloțki

în privința modului în care fiecare din ei înțelegea natura, cît de diferit percep ei limba vie a acesteia : „Doar floarea, floarea aceea mai avea viață într-însa, trăia pe colnic, încrezătoare, provocatoare, fără a încerca să se ascundă într-o benefică acalmie, ieșind temerară să dea piept cu primele ninsori, cu vînturile, cu acvilonul rece, de gheață, care bate atît de des pe aici în anotimpul primăverii". Cît de departe este această cutezanță, această încredere în sine, acest spirit provocator de „pulsațiile ritmice ale ierbii" la Zabolțki, de „pulsațiile ritmice, tăcute ale lumii plantelor", cît de puțin se aseamănă ele ! În *Lodeinikov* „creația desăvîrșită a naturii, țesută pentru ochi desăvîrșiți", dezvăluie la o cercetare mai îndeaproape „fețe schimonosite de spaimă" („natura, convertită în iad, își cîrmuia treburile fără prea multe mofturi"). La Astafiev „floarea stătea de pază soarelui", iar apoi, „pînă la plecarea soarelui, pînă-n cea din urmă clipă a amurgului, floarea respira căldura astrului, întorcea după el căpușorul său viu colorat, după care petalele, cu stratul de perișori de dedesubt, ca păstrător de căldură, s-au strîns dintr-o dată, închizîndu-se, căpușorul s-a lăsat trist în jos, făcîndu-se una cu lăstărișul cenușiu al tundrei ; dar pe dinăuntru, pe sub petale, își urma neîntrerupt cursul viața imperceptibilă. Prin vinișoara pețiolului înfipt în degerătură, floarea își sorbea seva și o preschimba apoi într-un cristal de gheață, mic, străveziu, cu limpezimi de oglindă, și care spre dimineață va prinde iar razele de soare și le va aduna din nou într-un snop. Și-așa de dimineață pînă dimineață, din zi în zi, pînă se maturizează capsula."

Cu toată sensibila înrudire a motivelor literare din scrierile lui Astafiev și Zabolțki, nu putem să nu sesizăm diferența de principiu în maniera lor de reprezentare plastică a tablourilor din natură. La Zabolțki natura este maiestuoasă, amenințătoare, într-o continuă stare de tensiune plină de tragism ; la Astafiev, aceeași stare de încordare pare atenuată de o profundă concreștere a scriitorului cu natura, de care e pătruns sufletul său. „Pe mine m-a crescut și m-a educat o natură aspră" — scria Zabolțki despre sine însuși. „Natura *noastră*

este înțeleaptă, dreaptă, răbdătoare" — scria Astafiev ; și între cele două poziții e un abis.

Precum în trecut o serie de scriitori, astăzi Astafiev recurge la analogia dintre om și natură în scopul de a-și exprima gîndurile despre lume. Scriitorul evită însă paralele prea rigide ; „floarea dîrză a tundrei — scrie el, de pildă — care a îmblînzit pînă și soarele, a trăit și a înflorit în memorie separat de orice alte aduceri-aminte, pentru că *pe undeva* și *în ceva anume* viața omului din nord se aseamănă cu viața florii nordice, acea floare cu un nume greu de reținut, adus de dincolo de mări". Îngrijorat de distrugerile pe care omul, cu sau fără vrerea lui, le provoacă naturii, Astafiev este departe de a vedea în natură doar o „imagine vie a durerii omenești". Dimpotrivă : el încearcă pe toate căile o departajare" a celor două lumi, insistînd asupra ideii că astăzi natura și omul își *trăiesc*, fiecare, viața *în chip diferit*.

Această opinie reflectă un nou dramatism al lumii noastre.

Elementul nou sesizat în cuprinsul ideilor din proza filozofică contemporană inspirată de natură se opune net „sentimentului de adîncă tristețe, sentimentului ruperii de natură", deși, din punct de vedere pur sociologic, scriitorii contemporani simt cu acuitate o ruptură în relațiile dintre om și natură și nici nu-și ascund temerile în acest sens. Zabolotki — cel mai viguros dintre predecesorii recenți ai scriitorilor contemporani — este dotat cu un ascuțit spirit de observație, aproape pictural, și totuși el s-a plasat permanent în afara naturii ; el este un cercetător al ei, un analist, iar natura devine pentru el obiect al contemplării, obiect de analiză și de reflecții : „peste tot e viață și peste tot sînt eu". Originalitatea pozițiilor unor scriitori ca V. Astafiev, S. Zalîghin, V. Rasputin, Gavril Troepolski, V. Belov, E. Nosov, C. Aitmatov constă în faptul că ei se situează nu în afara naturii, ci înlăuntrul ei ; pentru aceștia, natura nu este obiectul unei cuceriri sau transformări și nici o forță fatalmente potrivnică. În tonalitatea cărților lor predomină ideea unei apropieri foarte strînse între om și natură, senzația unei maxime suduri, sentimentul unui destin comun. Apropierea aceasta este vizibilă începînd cu

poziția specifică autorului, cu unghiul de vedere din care privește și interpretează lumea : „Părea că o liniște mai desăvîrșită decît aceea care se lăsase nici că se putea să fie pe lume, dar nu cu urechea, nu cu trupul, *ci cu sufletul naturii, prezent și în mine însumi, am simțit* culmea liniștii, creștetul ca de prunc, pulsînd, mic și fragil, creștetul zilei care se năștea — sosise acea clipă scurtă, cînd asupra lumii plana doar «harul divin ce nu poate fi asemănat cu nimic» — cum spuneau cei din vechime" (sublinierea noastră — G. B.). Nu prin declarații, ci printr-o zugrăvire picturală a simțămintelor, cu ajutorul unor mijloace plastice, poate fi transmis acest sentiment aproape irațional, păgîn, de indisolubilă unitate dintre om și natură, sentiment cu care scriitorii își înzestrează eroii preferați. „Cu o pătrunzătoare claritate — scrie O. Salînski despre *Sorocul cel de pe urmă* de V. Rasputin — Anna simte că este o părticică din imensitatea vieții universului, o părticică din această viață care o stăpînește, pulsează într-însa și care, deocamdată, o mai ține aproape de ea, pentru ca apoi să-i dea drumul, să plece spre odihna veșnică..." [12]

„...Natura devine obiect al narațiunii, este mitic umanizată — scrie I. Zolotusski despre *Vaporul alb* al lui C. Aitmatov — ...mama-Oleniha pricepe limba pe care o vorbesc oamenii, iar băiatul pricepe limba ei..." [13]. Tot I. Zolotusski scrie despre V. Belov : „Omul și pămîntul, în concepția lui Belov, nu sînt străini unul altuia. Pentru om pămîntul este aproapele său : el este la fel de capabil *să se facă ecoul unei stări, să aibă înțelegere.* Bătaia inimii, ajunsă în pămînt și auzindu-i parcă replica — este imaginea supremei spiritualități a prozei lui V. Belov, de extraordinară inspirație."

Această deplasare a scriitorului contemporan de pe poziția unui observator al naturii situat „în afara" ei pe o poziție care îi permite să perceapă lumea „nu cu urechea, nu cu trupul, ci cu sufletul naturii, care este prezent... «în mine însumi» a fost extrem de importantă prin

[12] O. Salînski, *Dom i doroghi*, „Voprosî literaturî", 1977, nr. 2, p. 7.

[13] I. Zolotusski, *Ceas vîbora*, p. 41.

repercusiunile sale. Cea mai de seamă dintre ele este optica nouă la care s-a ajuns în plan etic, filozofic şi social.

La un moment dat Zabolotki scrie :

„Al naturii teasc de veacuri a legat moartea şi trăirea
Intr-un singur ghem, dar mintea nu a fost în stare
Să lege cele două mari taine ale ei".

Scriitorii contemporani fac eforturi pentru a stabili o punte de legătură între cele două mari taine, ei încearcă să găsească „o motivaţie naturală" vieţii omului, urmărind prin aceasta să dea o soluţie problemei fundamentale a existenţei noastre : cum trebuie să trăim, cum trebuie să murim.

II

V. Rasputin scria referitor la *Despărţirea de Matiora* : „Eu unul... eram hotărît să înfăţişez o viaţă tihnită". „Unde-o fi această tihnă ?" — se întreabă criticul O. Salînski. — „Evenimentele din romanele rasputiniene se declanşează abia atunci cînd începe să se năruie acea rînduială hotărîtă, statornicită." [14]

Criticul însă nu a observat că această temă — ruptura produsă în ordinea statornicită — este foarte frecventă în proza contemporană. Ea apare în *Vaporul alb*, în *Un lucru obişnuit*, în *Comisia*, în *Visul crestelor albe*.

Care să fie, deci, sensul profund al acestei evoluţii subiectuale ? Care sînt mobilurile ei ? Ce anume decupează scriitorul din dramatismul situaţiilor ?

„...Şi din nou sosi primăvara, aceeaşi în şirul fără de sfîrşit al primăverilor, dar ultima pentru Matiora, pentru ostrovul şi satul ce poartă unul şi acelaşi nume" — aşa începe romanul *Despărţirea de Matiora*. Opoziţia în sine dintre şirul fără de sfîrşit al primăverilor („Şi *din nou*..." [15]), pe de o parte, şi „sfîrşitul" lumii Matiorei, pe

[14] „Voprosî literaturî", 1977, nr. 2, p. 26.
[15] Subliniera noastră — G. B.

de altă parte, poartă germenii a două nivele semantice cu deschidere spre două planuri : caracterul imuabil al ordinii din natură și viața care a deviat de pe făgașul statornicit. Astfel, scriitorul schițează, chiar de la prima pagină, ceea ce reușește să formuleze cu multă precizie într-unul din pasajele următoare : „Toate cîte pînă de curînd mai păreau încă veșnice și de neclintit, durate pe vecie precum piatra, se duceau acum atît de ușor pe apa sîmbetei, de te apuca groaza". Iar ceva mai încolo, citim : „așa se făcu de se nărui rînduiala Matiorei..." Această năruire a rînduielii — arată Rasputin — are loc în planuri diferite : în planul vieții materiale de zi cu zi, în planul socio-moral, iar acesta din urmă provoacă în cel mai înalt grad îngrijorarea scriitorului („Doamne — exclamă el într-una din paginile romanului *Despărțirea de Matiora* — cu cîtă ușurință se desparte omul de ai săi ; cît de repede îi uită pe toți, afară doar de copiii lui...")

Oamenii care încalcă rînduiala alcătuiesc în operele scriitorilor contemporani o lume aparte — pentru a folosi expresia lui Mihail Zoșcenko — „o lume negativă". În scrierile lui Rasputin aceștia sînt „instigatorii", „vîntură-lume", „netrebnicii". Toți aceștia — și cei de s-apucaseră să ridice case de locuit ca niște chiori", cum se exprimă Daria atunci cînd vorbește despre constructorii noii așezări, și cei care, ca și Petruha, sînt gata să dea foc propriei lor case numai ca să mai scoată și niscaiva bani — toți aceștia sînt „străini", și această noțiune trebuie luată în sensul larg al cuvîntului : ei sînt „străini" pentru că nu formează un tot organic. „Ai noștri" se cheamă așa nu pentru simplul motiv că sînt oameni de prin partea locului, ci pentru că sînt adînc ancorați în procesul de desfășurare a vieții ; „străini" sînt cei care se află în afara lui, care soluționează totul din mers, care gîndesc lucrurile la suprafață, orbi și surzi la înțelegerea vieții. Tocmai de aceea, în categoria „străinilor" intră nu numai „cei de la oraș", ci și Mitka din *Un lucru obișnuit* de V. Belov, și Petruha din *Despărțirea de Matiora* al lui Rasputin. Faptul că sînt trecuți în rîndul „străinilor" pare nefiresc (și tocmai de aceea mamele lor îi numesc „vîntură-lume"), dar acesta e un fapt

din realitatea noastră socială, pe care scriitorii îl văd şi despre care scriu cu toată luciditatea.

De o parte „rînduiala", iar de cealaltă parte — „neorînduiala din viaţa de zi cu zi a societăţii noastre de la sate" — aceasta este şi antiteza pe care o stabileşte S. Zalighin în romanul său *Comisia*.

„Totul se zdruncină, totul devine relativ : opiniile, tradiţiile, normele care reglementează raporturile reciproce" — scrie un critic, referindu-se la romanul *Comisia* al lui S. Zalighin.

Toate acestea nu reprezintă decît linia exterioară a subiectului. Dinamismul lui interior este altul — este strîns legat de ideea de ordine, care trebuie să se opună lipsei de organizare, de ideea de ordine şi bună rînduială în viaţa socială, prin instituirea unor norme etice de conduită care să stabilească coordonatele vieţii omului.

Ideea de ordine, ca fundament al unei funcţionări normale a societăţii, răzbate şi în meditaţiile lui Nikolai Ustinov, care, evident, redă crezul autorului ; ea îşi găseşte expresia în vorbirea ţăranilor, de pildă, ba chiar şi în simplul fapt că a luat fiinţă o Comisie silvică, în felul cum îşi desfăşoară activitatea această Comisie, şi — în fine — în presentimentul unui deznodămînt tragic, devenit apoi realitate. Punîndu-şi toate speranţele în viitor, cu toate că nu prea vede el limpede cum are să arate acest viitor, eroul principal din *Comisia*, Nikolai Ustinov, îşi zice : la drept vorbind, „n-a mai rămas cine ştie ce mare lucru — să facem puţină ordine în viaţa asta a noastră şi s-o pricepem. Eh, fleacuri ! Iar dacă treaba stă aşa, ce altceva avem de făcut decît să punem bine la punct o rîşniţă şi să dăm totul prin ea, să dăm la rîşnit toată tevatura asta, ca să iasă ceva bun dintr-însa, din război să iasă pace, din fărădelege — fie şi în domeniul pădurilor — o lege dură, dar dreaptă".

Abia în momentul în care membrii Comisiei îşi dau seama că situaţia îi depăşeşte, că nu izbutesc să facă ordine, abia atunci îi cuprinde îngrijorarea : „De fapt — îşi zic ei — se vede treaba că orice naţie trebuie să aibă nu numai o raţiune divină, ci şi o raţiune omenească supremă. O raţiune de stat. Dar atunci cînd nici ăi de sus de tot n-o au, apăi o pierde şi poporul. Iaca, noi

sîntem aici cinci capete şi tot nu sîntem în stare să făurim ceva, să punem o ordine. Şi-aşa se duce totul de rîpă : un stat nu poate exista fără o raţiune a poporului, şi nici un popor — fără o raţiune statală."

În acest punct ne lovim de una din cele mai pertinente trăsături specifice ale prozei care face obiectul analizei noastre. În aceste scrieri relaţia om-natură devine o problemă a însăşi evoluţiei organice, o problemă care atinge *legităţile* înscrise în firea lucrurilor, sistemul de structurare a lumii. Proza pe care o supunem aici analizei este de o mare stringenţă socială tocmai pentru că situează problema relaţiilor om — natură în planul problematicii sociale : „Altceva ne lipseşte — spun eroii principali ai romanului *Comisia* într-un moment al revoluţiei, cînd se punea problema reorganizării lumii pe baze democratice — trebuie să fie ordine şi să se depună stăruinţă nu numai în ograda ta, ci în întregul stat..."

Subscriind la tema care domină astăzi, după cum vedem, gîndirea multor scriitori, Astafiev creează o „lume a eroilor negativi". Aceştia sînt braconierii (termen care în *Visul crestelor albe*, sub raport noţional şi al sferei de cuprindere semantică dobîndeşte valoare de simbol). Cine sînt braconierii ? Sînt pescarii şi vînătorii din sat, care pescuiesc ilegal ; sînt „orăşenii" care şi-au confecţionat o barcă de lux din piese de avion şi acum omoară peştele şi dau foc pădurii ; sînt cei care apar pur şi simplu în postura unor „amatori de senzaţii tari, înarmaţi pînă-n dinţi" ş.a.m.d. Tuturor le este comun faptul că sînt „străini" : străini de natura vieţii, de ordinea ei primordială, de curgerea ei firească, străini de orice judecată sănătoasă [16]. Acest lucru stîrneşte ingrijorarea prozatorului : dacă şi de-acum încolo va fi tot aşa — „de pe urma unor oameni de acţiune ca aceştia, urmaşilor nu le va rămîne decît pămîntul gol".

Este perfect vizibilă amploarea cu care se proiectează astăzi ideea de ordine asupra alcătuirii generale a lumii.

[16] Este semnificativă coincidenţa dintre remarca lui Astafiev şi cea a lui Rasputin : „Locul pe care urma să se întemeieze noua aşezare îl alegeau nişte oameni care nu aveau de gînd să se stabilească acolo".

În această situație devine limpede funcția artistică a momentului de „impact" : atunci cînd, discret, dar neîndoielnic, apare amenințarea haosului, devin cît se poate de acute problemele care privesc sufletul ; în sufletul omului totul a fost răvășit și totul trebuie reașezat într-o manieră nouă. Cînd au ajuns țăranii din Lebeaji la ideea de a înființa o Comisie ? Atunci cînd au văzut că nimeni „nu mai ține" rînduiala cea hotărîtă o dată pentru totdeauna. „Au fost cuprinși de groază" — scrie Zalîghin. În acest context, Comisia ia naștere în primul rînd din nevoia de a menține o autodisciplină morală. Faptul în sine ține de aspectul de profunzime a lucrurilor, venind să sublinieze nevoia pe care o simte poporul și omul de a avea un cod al normelor etice de autodisciplină.

Pe la mijlocul secolului al XX-lea, starea de lucruri devenise mai complexă și într-o lume în care judecata, rațiunea omului se reliefează nu ca o „rațiune afectivă", ci ca un raționalism și pragmatism nud, s-a simțit nevoia unei „noi istorii a sufletului" [17], clădită pe idei și reprezentări durabile cu privire la viața spirituală.

Aceste procese se reflectă și în stringența cu care se formulează în literatura zilelor noastre problemele privind sensul vieții. În *Despărțirea de Matiora*, toate personajele, de la mic la mare, numai despre asta discută : „Adevărul ? Unde-i adevărul ? De ce s-a răsfirat atît de mult, încît nu-i mai dai de capăt ?" — își frămîntă mintea Pavel. Dar și mama lui, bătrîna Daria, care și-a trăit deja viața, e la fel de chinuită de aceeași problemă :

„În curînd, foarte curînd, va veni sfîrșitul la toate. Deși se străduiește, Daria nu poate să ridice pînă la înțelegerea ei un gînd, o idee, căci este o povară prea grea, peste puterile ei : dar poate că așa și trebuie să fie ? Abandonînd-o, ea caută să afle răspunsul la o întrebare ceva mai simplă : ce anume «așa și trebuie să fie» ? La ce s-a gîndit ea oare ? Ce-a vrut ? Dar nici asta nu știe. Să fi meritat oare să trăiască o viață atît de lungă și de chinuită pentru ca în cele din urmă să-și mărturisească : n-a priceput nimic din viața asta..."

---

[17] S. Zalîghin, în vol. *Valentin Rasputin. Povesti*, Moscova, 1976, p. 11

Daria pare să continue șirul gîndurilor de care e năpădită bătrîna Anna din *Sorocul cel de pe urmă* : „De-ar ști, măcar, pentru ce a trăit, de ce a bătătorit pămîntul, de ce s-a spetit cît șapte, luînd asupra-și orice greutate a vieții ! Pentru ce ?“ * O întrebare similară și-o pune Zinaida în *Comisia* : „Trăgea nădejde să afle printre țărani adevărul, să afle de la ei un răspuns la rostul vieții ăsteia greu de înțeles ; iat-o, acum șade, dusă pe gînduri, cu fel de fel de gazete în față, iar sufletu-i nutrește o vagă nădejde de a se întîlni cu acest adevăr. De-ar fi să nu-l mai aștepte, să nu mai spere într-o grabnică întîlnire cu el — la ce i-ar mai trebui viața ? Fără speranța că-l vei întîlni mai poți oare să trăiești ?“ Și, în sfîrșit, ca o apoteoză a acestor frămîntări stăruitoare, ni se înfățișează în finalul cărții lui Astafiev cuvintele cu care se încheie *Visul crestelor albe* : „Și-atunci, ce tot caut și nu găsesc ? De ce mă tot chinuiesc ? De ce ? Pentru ce ?“

Scriitorul își răspunde singur : „Nu mi-e dat să aflu o dezlegare“. Și Rasputin scrie despre eroii săi : „Puține lucruri le-au mai rămas nespuse după toate cîte s-au spus și prea puține lucruri au fost înțelese în toată viața asta, măcar că a fost atît de lungă“.

E un paradox ? Oare într-adevăr în literatura contemporană nu se poate găsi un răspuns la întrebări puse cu atîta acuitate ?

III

...Atunci cînd în urmă cu zece ani și mai bine a apărut nuvela lui V. Belov *Un lucru obișnuit*, am fost cu toții surprinși de o stranie neconcordanță între acuitatea cu care se punea întrebarea privind sensul vieții și simplitatea răspunsului dat. În această carte — domoală la început, dar tragică în final — Ivan Afrikanovici este torturat de un șir de probleme nerezolvate, polemizează

* Cf. Valentin Rasputin, *Sorocul cel de pe urmă* (traducere de Ioana și Tudor Savu), Editura UNIVERS, București, 1975, p. 246.

cu Mitka asupra întrebării dacă există ori nu adevăr, apoi se abate de la acel adevăr al său pentru ca, mai tîrziu, pedepsit prin moartea Katerinei, să revină la el, şi, după multe chinuri şi mult zbucium, să ajungă la ideea : „Trebuie să trăieşti, se vede treaba că n-ai încotro". Iniţial am interpretat un răspuns atît de naiv ca pe un simptom al lipsei de maturitate cu care filozofează eroul. Era foarte neclar de ce scriitorul, în imaginile reflectate, revine atît de insistent la motivul circuitului în natură, ce anume îl determină să stabilească o corelaţie între preocuparea lui Ivan Afrikanovici pentru problema vieţii şi eterna repetabilitate cu care se succed ziua şi noaptea, cu care se succed imuabil anotimpurile. Era cu totul nouă şi atitudinea eroului principal în faţa fenomenelor din mediul înconjurător (Ivan Afrikanovici, deşi conştient de micimea sa, se simţea în pădure „ca în propriul său stat"), după cum era la fel de nou şi modul în care scriitorul aborda problema : el nu l-a desprins pe om de natură, dar nici nu l-a contopit cu natura pînă la dizolvare. „Iar pădurea, indignată de-adevăratelea, învăluia cu zgomotele ei foşnitoare, pline de mistere, picătura luminoasă a focului şi silueta minusculă a omului" — în această manieră V. Belov defineşte relaţia dintre eroul său şi natură.

Ar fi fost o naivitate să credem că V. Belov zugrăveşte indignarea naturii numai pentru a ilustra cît mai pitoresc starea sufletească a lui Ivan Afrikanovici. Acest înveliş pur metaforic nu este inedit. El poate fi întîlnit aproape la orice scriitor care îşi ia peisajul drept aliat în procesul de investigaţie psihologică. V. Belov merge mai departe — el îl sileşte pe Ivan Afrikanovici ca, privind cerul şi stelele, să se simtă o părticică din acest imens univers, să simtă frica de moarte şi să reflecteze : „de unde au izvorît toate, care va fi sfîrşitul, la ce bun toate astea ?"

Desigur că în meditaţiile lui Ivan Afrikanovici se poate recunoaşte ideea reîntoarcerii la izvoare, îndemnul de a face corp comun cu lumea naturii în vederea tămăduirii sufletului. Dealtfel, la vremea respectivă, în acest sens a şi fost interpretată cartea ; critica înregistra aceleaşi concluzii lăsînd să se vadă totuşi o oarecare

nedumerire : cît de bine este „reflectat" totul și în același timp cît de simple sînt reflecțiile lui Ivan Afrikanovici...

De fapt, lucrurile erau mult mai complexe, numai că noi, cititorii, în virtutea unui grad insuficient de dezvoltare a propriilor noastre idei cu privire la problemele de filozofie a naturii și în domeniul esteticii, nu am înțeles acest lucru.

Să recitim pagina (din nuvela lui Belov) în care Ivan Afrikanovici, cuprins de desperare, rătăcindu-se în pădure, se întreabă : „La ce bun toate astea ? Ei bine, a venit pe lume el, Ivan Afrikanovici..."

„Deodată — scrie Belov — Ivan Afrikanovici tresări mirat și se așează jos, direct pe stratul de mușchi. Îi veni brusc, ca o străfulgerare, o idee, o idee simplă, dar care niciodată pînă atunci nu-i trecuse prin minte : iacătă, el, Ivan Afrikanovici, atunci cînd s-a născut, oare pentru ce s-a născut ? Trebuie să fi avut vreun rost venirea lui pe lume, că înainte de a se fi născut, doar n-a mai fost, n-a existat... Pădurea a fost, și stratul de mușchi a fost, pe cîtă vreme el — el n-a mai fost, nici o dată măcar, deloc-deloc, și-atunci, oare nu-i tot aia dacă va veni vremea cînd iarăși n-o să fie ? Și faptul ăsta, că m-am născut eu... Oare merita să mă nasc ?" Tot natura, însă, prin statornicia ei îi sugerează, îl îndeamnă să gîndească și la altele : el nu va mai fi, dar toate astea cîte sînt or să rămînă ? „Și lacul, și pădurea asta blestemată or să rămînă, și oamenii vor da iar fuga la cosit. Ei, și cum vin toate astea ? Viața, adicătelea, nu se va opri în loc, are să meargă înainte, ca și pînă acum, chiar și fără de el, fără Ivan Afrikanovici. Adicătelea e mai bine că s-a născut, decît dacă nu s-ar fi născut. Adicătelea..."

Așa începe redresarea lui morală. Odată încolțită, tema eternității universului se dezvoltă, crește, ia amploare, imaginea circuitului în natură capătă noi dimensiuni, se ramifică, se tratează mai aprofundat și mai subtil. Zgomotele pădurii indignate se fac auzite din ce în ce mai de departe ; în curînd ele vor deveni amintiri, dar amintirile acestea vor îmbogăți conștiința lui Ivan Afrikanovici. „Și-uite așa viața o să meargă înainte — pricepu de-a binelea Ivan Afrikanovici ; va veni un ceas

cînd de pe la miezul nopții se va fi topit în văzduh aburul cald al mlaștinii din pădure, iar gerul tăios, sub soarele cu dinți, va coborî dimineața peste luciul apei. Își va lua zborul ultima gîscă sălbatică, se va răci cea din urmă tufă a merișorului cel veșnic verde și promoroaca va face să înghețe rogozul ; pe sub stratul de gheață se vor îngrămădi unii într-alții, într-o somnoroasă devălmășie, bibanii și alte soiuri de pești. Apoi vor porni norii cei călduți, cenușii, presărînd peste gheața sticloasă zăpada cea albă, vîntul va începe să sufle dinspre mal, trestiile foșnitoare, ușor înghețate, vor începe a șopti. Și pe urmă va fi iarnă, o să țină mult iarna. După aia vezi cum, încet-încet, din nou prind căldură pinii de aprilie, iar știuca dă să-și scuture coada cea lată în adîncul apei, imprimînd cea dintîi mișcare rîului pînă atunci lipsit de viață. Stratul de gheață verde, gros de un metru, va prinde să se umfle, o șuviță vie și subțire se va prelinge spre brațul rîului, cea dintîi broască își va deschide pleoapa bulbucată, iar în baltă va scoate cel dintîi țipăt gotcanul, sleit de puteri peste iarnă...

Și n-are sfîrșit acest circuit."

Cîteva rînduri mai jos citim din nou :

„N-are sfîrșit și nici nu se va sfîrși vreodată."

V. Belov, poate chiar fără să-și dea seama, dar a sesizat legătura dintre ideea circuitului în natură, idee care l-a uluit într-atît pe Ivan Afrikanovici, și acea „liniște sufletească, de deplin echilibru", care pogorise peste el.

Circuitul din natură — cheia vieții pentru Ivan Afrikanovici — este tocmai acea rînduială hotărîtă o dată pentru totdeauna, și numai pentru simplul fapt că este o rînduială, ea se opune haosului, agitației fără rost, răvășirii, iureșului inconștient.

Această cotitură în problematica literaturii de filozofie a naturii a fost continuată și dezvoltată prin evoluția ulterioară a literaturii. „Era soarele cel adevărat, deși palid, ostenit, ce cu greu reușise să răzbată străpungînd norii. Cu o clipă înainte de a apune, el și-a trimis razele înmănuncheate într-o dîră subțire, limpede, și, proclamîndu-și eliberarea, prinse a zornăi sprințar, radiind strălucire, *făgăduind* că se va retrage doar pentru

o noapte şi că de dimineaţă se va ivi din nou şi se va pune pe treabă" — scrie Rasputin în *Despărţirea de Matiora.*

„Toate sînt aşa cum trebuie să fie ! — scrie şi Astafiev în *Visul crestelor albe.* — Şi nu vreau, nici nu mă gîndesc să-mi pun întrebarea ce se petrece dincolo, dincolo de taiga. Nu vreau şi basta ! Şi e foarte bine că noaptea de vară în nord este atît de scurtă, că întunericul ei nu-i o beznă ca de mormînt. De-ar fi noaptea lungă şi neagră, gîndurile ce mi-ar umbla prin cap ar fi şi ele lungi şi negre, şi atunci aş avea timp să le pun pe toate cap la cap : liniştea asta ne-ntinată, de necuprins, alături de lumea clocotindă de aiurea, aşa cum a făcut-o omul să fie, născocită de el şi care îl sufocă în menghinea oraşelor. Pentru o singură noapte m-am smuls din ea şi am simţit *cum sufletul se ostoieşte, cum îşi revine, cum îşi redobîndeşte certitudinea că universul este infinit*" (sublinierea noastră — G. B.). Aproape în deplină consonanţă cu aceste reflecţii îl vedem pe Stăpînul din *Despărţirea de Matiora* ascultînd rostogolirea apelor Angarei : „Zvonul acesta lăuntric al undelor îl înalţă cu gîndul spre lucrurile veşnice, spre rînduiala cea hotărîtă o dată pentru totdeauna..."

Observăm că îşi are continuarea şi o altă linie, pe care am întîlnit-o în nuvela lui Belov. Dacă vom căuta un răspuns la întrebarea „la ce bun toate astea" prin idei formulate logic, ne vom confunda cu acei critici care, în momentul apariţiei nuvelei *Un lucru obişnuit,* au preluat ideea tămăduirii sufletului prin natură în varianta ei cea mai banală, înscriind-o în seria modalităţilor prin care omul s-ar putea simţi reîmprospătat şi împăcat la vederea unui fir de iarbă verde. Problema e că Belov a reprezentat artistic circuitul în natură — element căruia Ivan Afrikanovici îi datorează regăsirea liniştii sufleteşti — exprimînd prin mijloace imagistice relaţia de factură etică dintre *eternitate* şi *liniştea sufletească.*

Foarte importantă este nu numai ideea circuitului din natură, care ar presupune în mod implicit, şi cu rol de forţă, stabilitatea ce-l îmbărbătează pe om ; importantă a fost şi însăşi modalitatea la care se apelează pentru a-l convinge pe cititor, însăşi *imaginea* circuitului.

De la apariția acestei nuvele — al cărei autor nici atunci și nici acum nu-și revendică titlul de deschizător de drumuri — au trecut peste zece ani. În toți acești ani, nu o dată am avut ocazia să ne convingem că situarea problemei în structura de adîncime a sistemului imagistic a devenit o tendință perenă în modalitățile de ilustrare a unei idei.

Este semnificativă mărturisirea pe care o face Rasputin : atît în *Sorocul cel de pe urmă* — spune scriitorul — cît și în *Trăiește și ia aminte !* „... nu problemele își aleg eroii, ci personajele, plasate în anumite situații, capabile să le releve cît mai desăvîrșit caracterele, ridică problemele cele mai firești pentru viața lor. Se simte nevoia unei sublinieri : este vorba de probleme firești, adică de cele care decurg în mod natural din filozofia și din experiența de viață a eroilor cărții, din contextul situațiilor și împrejurărilor în care acționează aceștia. Și oricît de mult s-ar simți tentat uneori autorul ca, prin intermediul personajelor sale, să-și exprime propriile idei pe care le consideră importante (și care, poate, realmente, sînt importante), atîta timp cît aceste idei nu vor fi rostite de eroii înșiși, cititorul nu le va remarca și, de fapt, nu se va ivi nici o problemă — cu alte cuvinte, nu vom sesiza nimic altceva decît o atitudine arbitrară a autorului față de eroii săi."

Prin ce altceva te captivează ordinea din natură în afară de caracterul său stabil ? Ce poate să ofere ea sufletului omului ? Cum poate fi această ordine pentru el motiv de mîngîiere, de alinare, de îmbărbătare ?

IV

Analizînd principiile „naturale" (organice) ale vieții omului contemporan, scriitorii noștri au ajuns astăzi să descopere un grav paradox de ordin psihologic : viața „făcută să fie mai ușoară" prezintă un punct vulnerabil, o insatisfacție. Viața în satul Matiora — își zice Pavel — a devenit „mai lesnicioasă". „Numai că de pe urma acestei «vieți lesnicioase» parcă nu te mai simți în

plinătatea puterilor tale, *îți lipsește un teren solid și sigur sub picioare*, ai impresia că ar fi suficientă o ușoară suflare de vînt păcătos pentru a te lua pe sus și a te arunca cît colo — umblă de te caută apoi, nu mai știi de unde să te iei ; *un simțămînt neplăcut de nesiguranță te macină pe furiș, te macină ;* tu ești ori nu ești tu ? Și dacă ești tu, cum de ai ajuns aici ?“ [18] (sublinierea noastră — G.B.).

Este greu de presupus că am putea interpreta asemenea frămîntări ale personajelor drept îndoieli ale scriitorilor asupra roadelor tehnicii și civilizației, deși, pe alocuri, ambiguitatea formulărilor ne dă prilejul să le punem pe seama unei atitudini sceptice față de realizările gîndirii umane în genere. Ceea ce întîlnim însă în cărțile lor și ceea ce merită atenție este îndoiala cu privire la direcția pe care o vor urma rezervele sufletești eliberate.

Din acest punct de vedere este extrem de interesantă polemica lui V. Rasputin cu ideea unei „alte vieți“, care a pus stăpînire pe gîndirea multora dintre contemporanii noștri.

...Grișa Rebrov, unul dintre eroii lui I. Trifonov, „la un moment dat — povestește scriitorul — se gîndea la viața pe care a apucat s-o trăiască : de fapt, ce s-a petrecut în viața asta ? — Toată chestia e... — bolborosea el printre dinții strîns încleștați — toată chestia e de-o mai fi vreo alta ?“ Această idee a unei alte vieți, de natură să-i ușureze omului sarcina de a-și face bilanțul vieții trăite, menită să-l scutească de nevoia de a da socoteală pentru viața astălaltă, cea de acum, trăită o singură dată, constituie frecvent obiectul analizei artistice în opera scriitorului. Trifonov a știut să vadă cum domină gîndirea noastră această idee : „Căsătoria de azi este cea mai gingașă instituție, scrie el în *Bilanț provizoriu ;* ideea unei despărțiri ușoare — Ah, ce-ar fi să mai încerc o dată ! — îl îmbie pe oricare.“ Și totuși, în nuvelele sale, pînă și în nuvela în care tema preferată este introdusă chiar în titlu *(O altă viață)*, Trifonov nu

[18] V. Rasputin, *Ne mog ne prostitsea s Matioroi*, „Literaturnaia gazeta“. 16 martie 1977, nr. 11.

ne-a demonstrat niciodată că realmente omul ar fi capabil să trăiască două vieți și că ar fi posibil ca a doua oară el să și-o trăiască într-un alt chip. Mai mult decît atît : ideea unei *alte vieți* apare în ochii cititorului său ca un fel de drog, ca o posibilitate iluzorie de a ieși *ușor* din situațiile grave cu care te confruntă viața, ca o autoamăgire. Totodată însă, nu putem rămîne nepăsători și ne punem, inerent, întrebarea : de unde izvorăște această dorință de a mai trăi *o altă viață*, această senzație că viața trăită în prezent este măruntă ? De unde provine ? Ce nostalgie exprimă ? Ce făgăduiește ?

Fără să dea un răspuns direct la aceste întrebări, Rasputin spulberă în scrierile sale însăși ideea unei alte vieți. Încă în romanul *Sorocul cel de pe urmă*, el scria despre bătrîna Anna :

„Bătrîna a trăit temeinic fără să dea înapoi de la nimic : a născut, a muncit. Cădea frîntă în pat și dormea puțin înaintea unei noi zile de muncă, apoi sărea iute în sus, iar gata de treabă. Îmbătrînea... Și toate acestea, numai în satul în care se născuse, fără să se îndepărteze de el, prinzînd rădăcini în acest loc, ca un copac în pădure. Își îndeplinise îndatoririle-i lumești întocmai ca maică-sa. Alții călătoreau, vedeau lumea, învățau. Ea se mulțumea să le asculte istorisirile, se mira de cele aflate. Chiar și copiii ei călătoreau, nu erau mai prejos decît alții. Dar bătrînei nu-i trecuse niciodată prin minte să pizmuiască pe careva, să-și dorească a vedea mai multe asemeni unuia, ori să trăiască mai ușor asemeni altuia." *

Bătrîna Anna se străduia să-și îndrepte truda pe care, dealtfel, ea nici n-o socotea o trudă, întocmai ca Akim din romanul lui Astafiev, pe un singur făgaș : să trăiască această viață care i-a fost hărăzită o singură dată într-un mod demn, sau, după cum spunea ea — ca oamenii. Și Daria sesizează deșertăciunea vieții oamenilor „care fac pe grozavii". „I s-a dat ființă omului, a fost lăsat să trăiască, cînd colo, poftim ! vrea să fie un altul ! S-o încurcat de-a binelea, vai ce s-o mai încurcat, pînă la urmă s-o împotmolit de tot." Acești oameni ce se „împotmolesc" îi provoacă o profundă antipatie și lui Astafiev. Ca și

* *Ed. cit.*, pp. 235—236.

Rasputin, Astafiev este obsedat de ideea că aceştia, „care fac pe grozavii", nu sînt legaţi organic de viaţă, că îşi duc traiul într-o stare de deşartă bună dispoziţie, de agitaţie fără rost. „Apare pe stradă cîte un filfizon. E pomădat şi spilcuit, îmbrăcat de-ţi ia ochii. Ei şi ? Nu-i decît un fandosit, unul care s-a aservit prosteşte modei.

Teatrul, în schimb, care astăzi a dat la fiare vechi toată butaforia, scuturîndu-se de colbul secular, a început să trăiască în chip natural... Cine sînt spectatorii ? Cine sînt actorii ? Ce e viaţă ? Ce e teatru ? Unde-i adevărul ? Unde-i minciuna ? Toate s-au amestecat, toate sînt la o întretăiere de drumuri între jocul de-a viaţa şi viaţa însăşi."

În *Visul crestelor albe*, V. Astafiev citează cîteva rînduri din versurile poetului Prasolov :

„Timpul ce să-nsemne oare ? Dar spaţiul ?
Ca să ai forţă, entuziasm creator, ca să munceşti
Vino o singură dată şi rămîi
Tu însuţi pentru totdeauna."

După cum se vede, însă, exact acest lucru atît de simplu nu este accesibil oricui.

...Într-una din paginile romanului *Despărţirea de Matiora*, bătrîna Daria se înfruntă cu nepotul său, Andrei : „Omul..." — se căzneşte ea să-şi formuleze un gînd. „— Omul este împăratul naturii", îi vine în ajutor Andrei.

„— Da, da, împărat ! Împărăţeşte cît împărăţeşte pînă prăpădueşte" — îi răspunde Daria.

Discuţia lor nu este nici simplă şi nici întîmplătoare. Este cheia unei teme care, vrînd-nevrînd, o continuă pe cea dostoievskiană : resemnează-te, mîndrule om. Nu întîmplător O. Salînski stabileşte o asociaţie între bătrîna Anna a lui Rasputin şi tipul de oameni „smeriţi", cum le zice Appolon Grigoriev. Criticul însă are impresia că această „smerenie" a bătrînelor lui Rasputin se identifică cu ceea ce s-ar putea numi „sfiiciune" [19]. Puţin probabil să fie aşa. Poate fi vorba de sfiiciune în cazul răzvrătitei

[19] „Voprosî literaturî", 1977, nr. 2, p. 9.

Daria, care protestează pînă în cea din urmă clipă ? În cărțile lui Rasputin, smerenia este mai curînd un indiciu că omul și-a dat seama — greu, dar cu înțelepciune — de toată micimea sa. „Tare semeț s-o mai făcut omu', tare semeț — spune Daria. Ce și-o mai luat nasu' la purtare !“ Și tot ea îl compătimește : „Mititelul de el !“ „D-apăi ce, nu-i chiar așa ? — întreabă ea, îndemîndu-se încet-încet să intre în vorbă, încercînd să se apropie tiptil de ceea ce îi stătea ei în puteri să zică. — Mai mare nu s-o făcut, vezi bine. Așa cum o fost, așa e și acu'. Di cînd îi lumea lume, două picioare și două mîini o avut omu', mai multe nici c-o căpătat. Și-acu, iote-te la el ce s-o mai porni-i-i-i-t !... Te-apucă și spaima de cum s-o pornit. Pe tăti le-o bălmăjit...“

Și Astafiev, și Belov, și Rasputin zugrăvesc cu un amar sarcasm această agitație și deșertăciune a oamenilor de azi. „Vai mie ! Vai mie ! — exclamă Astafiev. — Încotro ne grăbim așa cu toții ? De ce-om fi oare atît de nemilostivi cu noi înșine, cu toate că ne iubim atîta pe noi înșine ?“ Această agitație în van, fără sens, este sesizată și de Rasputin. Eroina sa preferată, bătrîna Daria, repetă mereu cît de zadarnică este toată această vînzoleală, această forfotă de care sînt mînați oamenii prin viață.

„El își închipuie că-i stăpîn pe viață — spune Daria atunci cînd pomenește de omul «care face pe grozavul» — pe cîtă vreme, ehe-he, de m-u-u-u-ult nu mai e stăpîn. De mult o scăpat-o din mîini. L-a biruit, de-amu ea îi cere socoteală, iar de binevoiește, îl și mînă din urmă. Omul abia de mai apucă să privească înapoia lui. Nu i-ar strica s-o mai țină nițel în loc, să-și mai tragă sufletul, să-și mai arunce ochii-n jur, să vază ce-o mai rămas, ce-o fost dus de vînturi... Cînd colo, el nu și nu, tot mînă mai abitir, îi dă bice mai departe ! D-apăi așă și iar așă pînă n-o mai puté. Ce mai ! S-o și împotmolit, dac-o ține tot așă, nu-l mai ajungi, curînd n-are să mai poată. Ba, ce mai încolo-ncoace, nici că mai poati !“

Andrei este un slab partener de discuții, este și mai tînăr și nu are nici mintea ascuțită a Dariei, nici înțelepciunea ei. Spusele bătrînei, care, dealtfel, pun capăt discuției, sună ca o proorocire grea : „N-aveți dicit să

trăiți cum vi-i vrerea, cum v-o plăcea. Nu eu am să vă-nvăț. Noi ne-om luat partea, om tras destule. Numa' că tu, Andriuşka, tu, dragul meu, ai să mă mai pomenești, mai încolo, cînd n-ai să mai poci. Un'e, ai să-ți zici, m-am grăbit eu așă ? Ce mare lucru am făcut ? Tot ce-am făcut e c-am stîrnit vălmășag în jurul meu. Ni'c mai mult. Iacătă, atîta folos ce-o fost de pe urma tă."

Acest mod de a percepe lumea vine în contradicție din multe puncte de vedere cu ideile predominante ale secolului nostru, care înalță individul, dar care, în același timp, îl reduce de atîtea ori la zero, încît acesta a fost nevoit să-și elaboreze un sistem destul de agresiv de apărare a „eu"-ului său. Orgoliul hipertrofiat al omului contemporan este atacat astăzi și de Astafiev, și de Belov, și — mai cu seamă — de Rasputin în *Despărțirea de Matiora*. Este interesant cum, în discuția cu bătrîna Daria, nepotul ei, Andrei, își argumentează dorința de a pleca să lucreze la centrala electrică ce se construiește (și care va pricinui distrugerea Matiorei) : „Vreau ca ceea ce fac *eu să fie văzut*, să rămînă *pe veci ;* pe cînd într-o uzină... ce-i ?" Și despre munca din uzină, și despre centrala electrică Andrei știe la fel de puțin. Pentru el important este altceva : „Acum toată atenția este îndreptată într-acolo". Nu esența, ci aparența, nu aderența la o cauză obștească, ci dorința de autoafirmare — acestea sînt impulsurile în limitele cărora evoluează personalitatea sa.

În cărțile amintite, viața „făcută să fie mai ușoară" este pusă față în față cu viața în care se împletesc grijile și preocupările pentru problemele vitale ale existenței : pîinea cea de toate zilele, copiii și nepoții, viața, moartea. Adevărul este că numai o atare viață poate să ofere un suport moral omului, să contribuie la păstrarea și fixarea coordonatelor personalității sale.

Zugrăvindu-și eroul principal din *Visul crestelor albe*, pe Akimka, Astafiev ni-l înfățișează și muncind, și veselindu-se, și tutelat fiind de mama sa, și copleșit de griji pentru o tînără fată, care îi este o străină. Cu toată aparenta naturalețe a comportării sale, el se află într-o permanentă stare de autocontrol etic, cum am spune noi. Din fragedă copilărie știe bine că : „pîinea trebuie să ți-o

cîştigi cu sudoarea frunţii ;“ pînă şi în minutele de scurt răgaz nu-i iese din minte un gînd care îl ţine într-o stare de permanentă încordare, şi anume, că vara este anotimpul „muncilor celor mai arzătoare“. Toropit de mîncare, el nu se lasă „pe tînjeală“, ci se ridică grabnic de la masă ş.a.m.d. Ela, cea de „face pe grozava“, constată uimită că „tovarăşul ei de muncă, coechipierul şi stăpînul ei, parcă se detaşa de dînsa, parcă devenea mai matur : se pricepea la multe, se putea adapta la orice, dar cel mai bine reuşea să-şi impună să poată — adesea cu foarte mari sforţări“.

În istorisirea lui Rasputin despre bătrîna Anna nu întîmplător s-a strecurat o comparaţie care ar putea foarte bine să definească şi viaţa lui Akimka : trăia „ca un copac în pădure“. Dînd culoare vieţii acestor personaje, comparaţia de care am amintit ar putea să explice şi atitudinea lor, de un calm filozofic, în faţa problemei morţii. Pînă şi gîndul că ar putea să evite moartea, să se eschiveze în faţa ei, li se pare straniu şi ridicol.

„D-apăi cînd îi vorba de moarte... Doamne Isuse, ce se mai teme el de dînsa ! — spune Daria. — Numa' şi numa' pentru asta şi trebuie să-ţi fie milă de el. Nimenea pe lumea asta nu se mai teme aşă tare de moarte ca dînsul. Mai rău îi ca un iepure. Şi-un om, cînd îi mînat de teamă, de cîti nu-i în stare !...“

Daria spune aşa nu pentru că ea nu se teme de moarte sau pentru că ar aştepta-o. „Ea rezemă lopata de zid şi întoarse capul — continuă Rasputin. — În spatele lui Andrei, în tindă, a cărei fereastră dădea spre Angara, bătea soarele. Daria se lumină la faţă.

— Doamne-dumnezeule ! — îşi şopti Daria cu un aer vinovat. — Iară eu, proasta de mini, îi tot dau cu moartea... Mi-am ieşit din minţi, toanta de mini, mi-am ieşit din minţi, nu alta.“ Acceptarea ideii morţii face parte din complexul sentimentului propriei ei demnităţi ca un act neconştient şi neconştientizabil de bărbăţie. Pentru oameni de genul bătrînelor lui Rasputin sau de genul lui Ivan Afrikanovici, viaţa este un lucru obişnuit, după cum şi moartea este un lucru la fel de obişnuit. „Dar ce este neobişnuit ?“ întreabă I. Zolotusski —. Şi

tot el răspunde : „Neobișnuit este faptul că omul nu disperă, că el se autodepășește — atît pe sine, cît și ideea sfîrșitului său inevitabil — neobișnuită este măreția sa sufletească atît în viață, cît și în fața morții.“ [20]

Dar Ivan Afrikanovici, după cum ne amintim, și-a depășit starea de depresiune abia atunci cînd a simțit că este o părticică din lumea infinită. „Păi noi, cu toții, azi sîntem, mîine nu mai sîntem — se gîndește și bătrîna Daria a lui Rasputin în *Despărțirea de Matiora*. — Cu toții ne trecem. Pămîntul, dară, e al tuturora — și al celor ce-au fost înaintea noastră, și al celor de-or veni după noi. De pe tot întinsul lui, dară, noi sîntem ăi mai mici...“

„Legea naturii dictată omului“ — sînt de părere scriitorii noștri — constă astăzi, probabil, în faptul că trebuie să acceptăm această *rînduială* ca unică realitate imuabilă, că trebuie să ne supunem ideii că avem un sfîrșit, și, luînd ca punct de plecare această realitate, să ne *întocmim* viața.

Ordinea hotărîtă o dată pentru totdeauna în natură constă în aceea că toate își au locul și timpul lor. Nu este de demnitatea unui om să uite aceasta și, „făcînd pe grozavul“, să vrea să ocolească legile naturii. „...Nu trebuie să te delași la bătrînețe — spune Daria cu toată convingerea. — Nimenea să nu facă asta.“ Din nou, ca și în *Sorocul cel de pe urmă* — cuvîntul *soroc* capătă o încărcătură semantică specială. „Ai grijă, dară, să nu ajungi la așă bătrînețe — se repezi dintr-o dată mînioasă Daria. — Sorocul trebuie să ți-l știi cînd îi — rosti ea cu glasul stins, pierdut, înțelegînd că de fapt, omului nu-i este dat să-și cunoască sorocul.“

Să fim atenți însă : numai bătrînele care o ascultă au impresia că Daria tăcuse resemnată. Are ea criterii proprii după care se ghidează în socotirea sorocului, un sistem al ei și care ne ajută să înțelegem la ce se referă : „Nu e nimic pe lume mai nedrept decît atunci cînd ceva ori cineva, fie el copac sau om, ajunge să trăiască pînă a nu mai fi de folos“ — spune ea. Remarcăm că în comparația pe care o face intră din nou elementul „copac“.

[20] I. Zolotusski, *Op. cit.*, p. 40.

Şi pe bună dreptate : ideea circuitului în natură constituie şi de data aceasta o fundamentare solidă, am putea spune verificată din punct de vedere biologic, a evoluţiei vieţii omului : „Bunul dumnezeu ţi-a dat viaţă ca să faci ceva folositor, să laşi copii, şi — înapoi în pămînt... să nu sărăcească pămîntul. Acu, acolo eşti de folos. Iar tu tot pe-aici îţi faci veacul, de se-mpiedică oamenii de tine. De-ai ajuns o cîrpă, hai, du-te, nu mai încurca lumea. Lasă şi pe alţii să-şi tocmească treaba, nu le lua din timpul lor. Că şi ei îl au măsurat."

Tema aceasta — cum trebuie să trăim, cum trebuie să murim — nu este una rurală sau urbană. Ea se adresează oricărui om al zilelor noastre care în agitaţia vieţii realmente nu are timp şi nici nu mai simte nevoia să stea puţin în loc şi să reflecteze : încotro alerg ? Să nu fi venit sfîrşitul Matiorei, poate că această problemă nu mai devenea subiect de interminabile discuţii între bătrînele rasputiniene : agitaţia fără rost fărîmiţează viaţa. Nu oricine este capabil să-şi limpezească propria viaţă în momentul în care îi pune punct. De aceea scriitorii noştri de astăzi şi-au asumat ei acest rol ; alegîndu-şi subiecte pe care le înglobează, situativ, în tema amplă a momentului de impact, ei merg pe linia valorificării unei noi potenţe de care dispune aceasta : să lege începutul şi sfîrşitul, viaţa şi moartea, pentru a-l ajuta pe om s-o trăiască cu demnitate pe cea dintîi, s-o întîmpine cu demnitate pe aceasta din urmă.

...„Pămîntul este unul şi acelaşi pentru toţi — spune bătrîna Daria în romanul lui Rasputin — numa' că, ia priviţi, ce-aţi făcut cu el ?" Scriitorii sovietici contemporani simt acut nevoia unei fuziuni între cele două universuri — viaţa omului şi viaţa naturii ; de aceea, astăzi, ei nu numai că nu promovează ideea de fugă a omului din faţa civilizaţiei, ci, dimpotrivă, insistă pe toate căile asupra ideii de dublă dependenţă : dependenţa omului de natură şi dependenţa naturii de om. Şi dacă în plan strict sociologic, soluţionarea acestor probleme depinde de economişti, biologi, savanţi, cercetarea sub raport etico-filozofic a acestei duble înnodări de-

pinde în multe privințe de scriitori, de priceperea lor de a vedea universul în unitatea dintre om și natură, de ceea ce înțeleg ei prin „motivație naturală", de precizia cu care știu să proiecteze fenomenele naturii asupra vieții omului.

Nu toate ideile privind domeniul filozofiei naturii, care se promovează în proza contemporană, sînt la fel de valoroase și de indiscutabile. Nici pe departe. Nu poate să nu constituie pentru noi un semnal de alarmă antiteza care se stabilește uneori între „legea naturii" și „legea omului" (așa sînt prezentate lucrurile în *Comisia* de S. Zalîghin), după cum nu poate să nu ne uimească identificarea la care se ajunge între oamenii „care fac pe grozavii" și oamenii „care raționează" (cum ni se înfățișează lucrurile în *Visul crestelor albe* de V. Astafiev). Oricît am cădea în admirația inteligenței native a lui Akimka sau a bătrînei Daria — astăzi lumea nu se epuizează prin acest tip de oameni „asemenea naturii", iar printre diverse tipuri sociale mai sînt oameni care, și ei, sînt călăuziți de impulsurile inimii, de o „rațiune afectivă". Se vede însă că a afla o armonie în sufletul omului de azi e o întreprindere de mare migală ; de aceea, să fim recunoscători scriitorilor pentru faptul că în acest sector al vieții sociale, pe care ei pot să-l cuprindă mai bine decît alții în sfera competenței lor, ridică probleme de rezonanță general umană, că ne-au călăuzit către eternitate și ne-au obligat să reflectăm mai profund asupra sensului și demnității vieții omului.

DMITRI MARKOV

PROBLEME DE TEORIA LITERATURII COMPARATE ÎN RAPORT CU CERCETAREA CURENTELOR ARTISTICE DIN SECOLUL XX

STUDIUL COMPARAT al literaturilor este cel mai important domeniu al ştiinţei literare, căruia i se acordă o mare atenţie în ţara noastră. Este totodată un domeniu în care dispunem de o tradiţie bogată, reprezentată, neîndoielnic, de nume cu o rezonanţă mondială, ca, de exemplu A. N. Veselovski. În perioada sovietică problemele studiului comparat al literaturilor au constituit obiectul unor aprofundate preocupări la M. P. Alexeev, V. M. Jirmunski, N. I. Konrad, M. B. Hrapcenko, I. G. Neupokoeva şi la alţi oameni de ştiinţă marcanţi. Cu deosebire se observă o afluenţă de cercetări comparatiste în ultimele decenii. În acest sens, nu ni se pare de prisos, fie şi cu titlu informativ, să caracterizăm pe scurt aceste cercetări.

Oamenii de ştiinţă sovietici au adus o contribuţie apreciabilă în elaborarea teoriei generale a literaturii comparate. A fost multilateral fundamentat şi larg aplicat în practica cercetării principiul istorismului. Plecînd de la premisa că în centrul creaţiei artistice se află reprezentarea omului cu viaţa lui spirituală, moral-psihologică, noi încercăm să definim direcţiile acestei reprezentări. Literatura universală ni se oferă ca o împletire complexă a celor mai variate tendinţe. Nu toate tendinţele — departe de aceasta — îşi au confluenţa în albia progresului artistic a cărui măsură este umanismul. Conţinutul progresului artistic are pentru noi, înainte de toate, accepţia unor nivele diferite ale conştiinţei umaniste exprimate în imagini artistice ; legate între ele prin elementul continuităţii, aceste nivele se succed cu consecvenţă şi determină mersul ascendent al artei. De aceea abordarea nediferenţiată a diverselor curente artistice, aprecierea lor bazată numai pe criterii exterior-formale, suficiente sieşi, ni se par eronate. Deoarece

formele şi stilurile artistice nu sînt nişte abstracţii, ci nişte categorii concret-istorice, pretinzînd în consecinţă o abordare concret-istorică. Structura artistică reprezintă o unitate a laturilor de conţinut şi formă, iar analiza ei, dacă tinde spre obiectivitate, trebuie să ţină seama de această unitate.

În ştiinţa sovietică nu se face o demarcaţie strictă între aşa-numita literatură generală şi literatura comparată. Şi, cu toate că se mai poartă discuţii privind obiectul de studiu al literaturilor comparate, ceea ce trebuie şi ceea ce nu trebuie să cuprindă acesta (unii sînt înclinaţi să-i cedeze numai domeniul raporturilor şi influenţelor literare, alţii — numai procesele cu caracter tipologic), în ultimii ani capătă o pondere tot mai accentuată punctul de vedere al academicianului V. M. Jirmunski, care, după părerea noastră, este şi cel mai temeinic. V. M. Jirmunski vorbeşte despre diferite aspecte ale cercetărilor comparatiste, în care se încadrează atît studiul conexiunilor şi influenţelor literare, cît şi similitudinile tipologice ce apar, independent de contactele literare directe, ca rezultat al unor condiţii istorice asemănătoare ale evoluţiei procesului literar în diferite ţări.

Scopul cercetărilor comparatiste vizează atît ceea ce este general cît şi ceea ce este particular. Omiterea uneia dintre laturi duce, inevitabil, la absolutizarea celeilalte, la unilateralitate — în primul caz apare pentru cercetător primejdia schematismului, în cel de al doilea riscul de a cantona în observaţii particulare, de a nu se putea ridica la stabilirea legităţilor generale ale procesului literar. Or, sensul studiului comparat al literaturilor constă, în ultimă instanţă, tocmai în relevarea unor atari legităţi. Iată de ce problema reliefării în egală măsură atît a generalului, cît şi a specialului în literatură se află în centrul atenţiei teoreticienilor sovietici, eforturile îndreptîndu-se spre traducerea în practică a principiilor elaborate.

Au apărut la noi multe lucrări dedicate relaţiilor şi influenţelor literare, precum şi studierii tipologice a literaturilor. Nu le vom enumera aici. Ne vom opri, totuşi, la cîteva cercetări prestigioase, rezultate în urma

eforturilor conjugate ale unor teoreticieni literari sovietici.

În Uniunea Sovietică este în curs de realizare o *Istorie a literaturii universale* în mai multe volume. Autorii caută calea judicioasă de a dezvălui relațiile dintre diferitele literaturi naționale și dezvoltarea literară mondială. În cîmpul observației au fost cuprinse diverse sisteme ideatic-estetice, diverse curente, reprezentate prin cele mai marcante individualități creatoare, prin cele mai semnificative creații ale acestora. Aceste curente, marcate în diferite țări de trăsături naționale specifice și totodată comparabile sub aspect tipologic, oferă posibilitatea de a privi literatura universală ca un proces unitar, multiform și contradictoriu.

Dorim să subliniem de asemenea importanța de principiu pe care o are inițierea și realizarea în țara noastră a unei ediții în șase volume a *Istoriei literaturii sovietice multinaționale*. Literatura sovietică, reprezentată prin peste 70 de literaturi naționale, constituie un exemplu grăitor atît de comuniune istoric condiționată, cît și de varietate de forme și stiluri. Studierea acestei bogate experiențe are, indiscutabil, o însemnătate internațională.

Vom mai numi două cărți: *Relațiile și influențele reciproce între literaturile naționale* (1961) și *Studiul comparat al literaturilor slave* (1973). Integrînd materialele a două conferințe consecutive dedicate acestor teme și editate la interval de doisprezece ani, aceste cărți se completează reciproc. În ele vom găsi un bilanț al realizărilor sovietice în domeniul comparatismului literar și, deopotrivă, un spectru larg de probleme metodologice și teoretice ale disciplinei.

Cercetările de literatură comparată ale oamenilor de știință sovietici îmbrățișează toate perioadele de dezvoltare literară, deși intensitatea abordării acestor perioade este inegală. Din păcate, avem încă puține lucrări de comparatism tipologic dedicate secolului XX, care se caracterizează prin complexitatea ieșită din comun a procesului literar, prin apariția unor noi fenomene artistice, legate în modul cel mai direct de contemporaneitate.

În secolul XX, ca urmare a unei deosebite intensificări a luptei ideologice, întîlnim numeroase curente literare, uneori apropiate între ele, alteori aflate într-un raport de opoziție. Fiecare curent trebuie studiat în funcția lui obiectivă. Care este interrelaționarea acestor curente ?

La cel de al VII-lea Congres internațional al slaviștilor de la Varșovia (1973), unii teoreticieni literari polonezi caracterizau dezvoltarea literară în secolul XX drept „o epocă a modernismului“ [1]. Teza aceasta este greu de acceptat, în primul rînd, pentru că o atare formulă globală lasă de la bun început în umbră alte curente, parcă devalorizîndu-le *ab initio*, iar în al doilea rînd, nu poate fi convingătoare nici concluzia despre rolul de avangardă jucat de curentele moderniste care ar configura o întreagă epocă în literatura secolului XX.

Experiența a numeroase literaturi naționale demonstrează că cea mai importantă direcție în procesul literar a rămas, și în această perioadă, realismul. El a apărut și s-a format, după cum se știe, în epoca Renașterii, care a însemnat o autentică revoluție în domeniul cunoașterii artistice a omului. Principalul în sistemul estetic al realismului este reprezentarea omului în legătură cu împrejurările istorice obiective, reprezentarea procesului viu de formare și dezvoltare a personalității umane. Prin realism arta a descoperit o metodă de investigare a realității, de o deosebită vitalitate. Ca metodă, realismul nu îmbătrînește și, cu atît mai mult, nu dispare. În consens cu viața însăși, el se dezvoltă istoric — este vorba de un sistem estetic dinamic, aflat într-un perpetuu proces de îmbogățire.

Din punctul de vedere al studierii comparate a realismului, un mare interes îl prezintă, de exemplu, literaturile balcanice și slave. Fiecare dintre literaturile acestui perimetru se distinge prin particularități proprii și, totodată, face parte dintr-o comuniune regională destul de largă : regionalitatea însăși se caracterizează, la rîndul ei, printr-o specificitate distinctă, exprimînd, în

[1] J. Magnuszewski, *Problem modernizmu w literaturach Slowian zachodnich i poludniowych.*

același timp, procese legice ale literaturii universale. Cu cît aceste procese sînt mai profund și mai pregnant oglindite într-o literatură dată, cu atît mai importantă este contribuția pe care această literatură o aduce la dezvoltarea fenomenului literar mondial. În specificitate se dezvăluie generalul, iar în generalitate strălucește lumina specificului național.

În prezent, numeroase lucrări de profil comparatist cercetează literaturile slave și ale popoarelor din sud-estul Europei. Este relevantă, îndeosebi, confruntarea acestor cercetări în cadrul forurilor internaționale de slavistică și balcanistică (un mare interes în acest sens l-au prezentat o serie de comunicări susținute la Congresul de la București din 1974). Ca urmare a similitudinilor istoricește condiționate, pe care le prezintă, multe din procesele specifice acestor literaturi pun în evidență profunde legități generale ale evoluției literare. Fără analiza și generalizarea experienței literaturilor în discuție, reprezentările despre literatura universală ar fi incomplete, știrbite pur și simplu, deoarece unele fenomene artistice cu valoare de principiu au apărut relativ de timpuriu și s-au manifestat cu profunzime tocmai în aceste literaturi.

Mișcările de eliberare națională pe care le-au cunoscut majoritatea popoarelor slave și balcanice și-au pus o amprentă vizibilă asupra dezvoltării lor culturale. Caracterul de originalitate al diverselor curente literare, în primul rînd al romantismului și realismului, este indiscutabil legat de aceste mișcări. Romantismul a înregistrat însemnate succese artistice — este suficient să amintim nume de rezonanță mondială ca Mickiewicz, Słowacki, Eminescu, Mácha...

În plus, tipul creativității romantice și-a păstrat poziția de lider un timp destul de îndelungat. Deosebit de semnificativ este faptul că și realismul, în aceste literaturi, spre deosebire, să spunem, de realismul lui Balzac sau de „școala naturală" rusă, se caracterizează nu numai prin faptul că formarea lui are loc mult mai tîrziu (a doua jumătate a secolului al XIX-lea), dar și prin menținerea unor elemente romantice extrem de viguroase. Ca exemplificare, îl vom numi pe Hristo Botev.

Simptomatic ne apare faptul că cercetătorul bulgar K. Ghenov clasează întreaga operă a poetului în cadrul romantismului.[2] După opinia noastră, aceasta este o eroare, dar o eroare, ca să spunem așa, nelipsită de justificări ; ea reprezintă rezultatul unei certe absolutizări a tendințelor romantice, într-adevăr puternic exprimate în opera lui Botev. Esențială în cazul de față rămîne împletirea tendințelor romantice cu cele realiste, mai exact, tendințele romantice pătrund, colorează cu tonalități eroico-romantice o reflectare realistă în ansamblul ei.

Tipul de realism pentru care definitoriu rămîne patosul luptei de eliberare națională, motivele eroico-patriotice reprezintă un fenomen caracteristic al literaturilor de care ne ocupăm. El este recunoscut în opera multor artiști ai cuvîntului, de exemplu, la bosniacul Petar Kočić, la scriitorii sloveni O. Župančič și Anton Aškerc, la bulgarii Ivan Vazov și Z. Stoianov, la poetul ceh Svatopluk Čech, la slovacul Pavol Hviezdoslav. Legat de tema național-patriotică se dezvoltă amplu romanul istoric, atingînd valori superioare cu deosebire în Polonia și Cehia (Henryk Sienkiewicz, Alois Jirásek).

Totodată literatura acestor popoare înregistrează și alte trăsături. Capitalismul și-a dezvăluit flagrant o serie de contradicții sociale și de clasă. Scriitorii democrați au militat de pe pozițiile maselor populare, demascînd morala antiumană a burgheziei. Intensificarea tendinței social-demascatoare este o altă latură importantă a realismului acestei perioade. Amploare și profunzime în reflectarea condițiilor sociale ale vieții poporului demonstrează literatura realistă sîrbă, care dezvoltă o satiră de înaltă valoare artistică (R. Domanović, S. Sremac, Branislav Nusić)[3], cea bulgară, unde se afirmă, de asemenea, o serie de satirici marcanți (A. Konstantinov, S. Mihailovski), precum și în opera unor remarcabili

[2] Cf. Krăstiu Ghenov, *Romantizmăt na bălgarskata literatura*, Sofia, 1968.

[3] Cf. M. B. Bogdanov, *Serbskaia satiriceskaia proza konța XIX-naceala XX veka*, Moscova, 1962.

scriitori polonezi (Maria Konopnicka, Wladyslaw Reymont, Władysław Orkan ş.a.).

Procesul de diferenţiere socială a satului, destinul dramatic al truditorului agrar, egoismul de clasă al burgheziei constituie una din marile teme în toate literaturile balcanice şi slave la sfîrşitul secolului al XIX-lea — începutul secolului al XX-lea. Ea este amplu tratată în opera scriitorilor bulgari Elin Pelin, Ivan Vazov, Peio Iavorov, a celor români — Ion Luca Caragiale, George Coşbuc, a scriitorilor sîrbi — Sima Matavuli, Svetolik Ranković ş.a.

Acuta sensibilitate la contradicţiile sociale şi de clasă, la antagonismele dure dintre popor şi vîrfurile societăţii este o particularitate ce caracterizează opera celor mai mulţi scriitori democraţi. Tocmai aici, în această tendenţiozitate socială nedisimulată, descoperim una din laturile esenţiale ale dezvoltării şi adîncirii realismului.

Distingîndu-se printr-o viguroasă forţă demascatoare, realismul scriitorilor democraţi nu a avut o perspectivă clară, văduvit fiind de categoria eroicului. Căutarea unui ideal social progresist se conturează ca una dintre problemele cele mai stringente. Resimţind lipsa unui astfel de ideal ca pe o tragedie spirituală, Ivan Vazov nota cu nelinişte : „Sufletul meu mîniat căuta explicaţia răului, cu orice preţ o explicaţie, găsind-o tocmai în această orînduire a lumii care nu era decît o enormă minciună... Inconştient, plin de veneraţie, îmi îndreptam privirile spre mulţimea de visători generoşi, spre utopiştii tolstoieni, care visau dragostea şi bunăstarea universală, fericirea şi alte nebunii sublime“ (povestirea *Peisaj*, 1893).

Vitalitatea nesecată a realismului se nutreşte din legătura lui cu istoria. Trebuia, deci, ca realismul să păşească pe calea apropierii de forţele progresului social. În creaţiile reprezentanţilor săi de prestigiu se configura treptat înţelegerea cursului obiectiv al dezvoltării istoriei, înţelegerea perspectivei. Noile tendinţe, încă la începutul secolului al XX-lea, îşi găsesc o expresie distinctă în opera remarcabilei poete Maria Konopnicka.

Apropierea de popor, compasiunea față de destinul social al acestuia au determinat-o pe Konopnicka să mediteze la căile de făurire a unei vieți mai bune pentru oamenii muncii. Evenimentele revoluționare au contribuit la accentuarea sentimentului social al poetei. Sub influența revoluției din 1905—1907, în poezia Mariei Konopnicka pătrund motive militante — umanismul unei compasiuni pasive se transformă în umanism revoluționar activ. Transfigurare exprimată cu deosebită forță în poemul *Pan Balcer în Brazilia* (1892—1908).

Este bine cunoscut faptul că ideile socialiste revoluționare au exercitat o influență asupra multor scriitori din lume, printre care vom numi, spre exemplu, pe Dreiser, Rolland, Shaw, Żeromski, Pujmanová... Sînt idei care au îmbogățit creația artiștilor cu elemente noi de care trebuie să ținem seama în configurarea unei tipologii istorice generale a realismului.

Evoluția realismului critic spre contactul cu ideile revoluționare socialiste poate fi urmărită în opera celor mai de seamă scriitori democrați din multe literaturi naționale. Această evoluție a fost rezultatul unei logici interioare a dezvoltării realismului, urmare a căutării răspunsurilor la cea mai acută problematică a contemporaneității. Dat fiind că realismul se leagă totdeauna de descoperirea unor legități ale vieții, cu atît mai mult ale vieții sociale, apare firească atracția pe care mulți scriitori realiști din secolul al XX-lea o resimt pentru socialism ca pentru o concepție despre lume capabilă să explice contradicțiile sociale și să indice perspectiva istoriei.

Modificările pe care le comportă realismul, analizate aici, sînt legate de modificări în fundamentarea ideatică. Unii scriitori au asimilat doar parțial concepția nouă, socialistă, despre lume, alții și-au însușit-o profund și multilateral, realismul lor transformîndu-se, în consecință, într-un realism de tip nou. Un exemplu grăitor în acest sens îl oferă opera Mariei Pujmanová.

Pujmanová și-a început activitatea literară în cel de-al doilea deceniu al secolului nostru. Cele dintîi povestiri, urmate de nuvela *Sub aripi* (1917), se disting prin finețea observației psihologice, ceea ce constituie

una din trăsăturile distinctive ale acestui talent scriitoricesc. Dar psihologismul creației timpurii a Mariei Pujmanová era încă limitat la viața personală a eroilor. Pe lîngă aceasta, raporturile dintre personaje se fundamentează pe criterii abstracte ale binelui și răului. Scriitoarea este încă departe de comprehensiunea relațiilor sociale, diapazonul operei este încă extrem de îngust.

Urmează procesul de lărgire treptată a viziunii asupra lumii : Pujmanová aderă la ideile socialiste, vine în contact cu cercurile revoluționare. Noile concepții îi transformă și metoda de creație. Ceea ce în trecut se înfățișa ca un sumum de observații disparate, uneori — ce e drept — foarte profunde, acum se unifică printr-o concepție unitară și clară asupra realității. Mărturie concretă : romanul *Oameni la răscruce* (1937), neîndoielnic, una dintre operele memorabile ale secolului nostru.

Analiza psihologică, domeniu în care excelează autoarea, dobîndește în acest roman o forță sporită, deoarece au fost găsite motivații ale mișcărilor sufletești, motivații implantate în lumea obiectivă. Pujmanova descoperă legătura dintre psihologia omului și conștiința lui socială, ceea ce va constitui de atunci înainte principiul de bază al scriitoarei în înfățișarea caracterelor umane. Dacă în povestirile timpurii scriitoarea pleca de la criteriile unui umanism abstract, acum afirmă calea de transformare revoluționară a societății. Pe acest istorism conștientizat se sprijină romanul *Oameni la răscruce*, relevînd o viziune umanist-socialistă.

Apariția noilor trăsături ale realismului, descrisă mai sus, ca urmare a însăși logicii de dezvoltare a literaturii și ca o necesitate internă a ei, constituie un indiciu sigur al legității direcției de progres artistic în secolul al XX-lea.

Literaturi socialiste apar pretutindeni, în modul cel mai firesc, ele reflectînd noul conținut istoric — dezvoltarea mișcării socialiste, lupta pentru realizarea idealurilor revoluționare. Din momentul nașterii lor, aceste literaturi nu se opun realismului critic, ci îl preiau și îl continuă prin însăși logica dezvoltării acestei metode.

artistice în secolul nostru. În opera reprezentanților lor se configurează noul tip de realism — cel socialist.

Unii teoreticieni literari apuseni, abordînd curentele artistice din secolul al XX-lea, ocolesc literaturile socialiste sau denaturează conținutul lor real (există și luări de poziție din partea unor autori intoleranți față de ideologia socialistă, care se lansează în calomnii vulgare — ceea ce, desigur, scoate aceste manifestări în afara științei). Dar fenomenele pretind o apreciere corespunzătoare adevăratei lor esențe și funcționalități, iar gîndirea științifică este obligată să țină cont de mersul real al istoriei, în caz contrar pierzîndu-și obiectivitatea poziției.

Să amintim unele fapte foarte cunoscute. Literaturile socialiste au luat naștere încă în secolul trecut : este vorba de literatura proletară din Anglia (poezia mișcării chartiste, opera lui E. Jones), din Germania (poezia lui Herwegh, Freiligrath, Veerth), din Franța (literatura Comunei din Paris, *Internaționala* lui Eugène Pottier). La sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul acestui secol se afirmă în Rusia o admirabilă pleiadă de scriitori socialiști, printre care se reliefează pregnant figura de prim plan a lui Maxim Gorki, devenit întemeietorul unui nou sistem estetic — metoda artistică a artei socialiste mondiale. După 1917 începe istoria literaturii sovietice. Deja în deceniul al treilea, pe lîngă titani ca Gorki și Maiakovski, se afirmă scriitori cunoscuți azi în întreaga lume : Furmanov, Fadeev, Leonov, Șolohov, Fedin...

Iar literaturile socialiste nu s-au dezvoltat numai în Rusia, ci în multe țări, chemate la viață de propria lor istorie națională. Numai în perioada anilor '20 literaturile cehă și slovacă au impus numele unor remarcabili poeți revoluționari ca Wolker, Neumann, Novomeský, a unor prozatori de frunte ca Majerová, Olbracht, Hašek, Fucik ; în Bulgaria cel mai important fenomen literar al acestei perioade îl constituie poezia revoluționară a lui Smirnenski, în Polonia — cea a lui Broniewski. Nume de scriitori și de țări pot fi citate în continuare — numărul lor este destul de mare.

Asemănarea în ceea ce privește solul istoric pe care apar aceste literaturi a dus, cum e și firesc, la similitudini într-o serie întreagă de procese de dezvoltare. Cercetătorul sovietic Iuri Kojevnikov, studiind geneza literaturii socialiste din România, ajunge la concluzia că stadiului ei inițial îi sînt proprii forme romantice de generalizare artistică, genul publicistic, cîntecul revoluționar.[4] Același lucru, nu mai puțin scos în evidență, ne întîmpină și în literatura bulgară (creația lui Kirkov și Polianov), în cea poloneză (poezia lui Swiecicki, Czerwieński, Waryński ș.a.). Ne apare, astfel, cu toată claritatea, procesul caracteristic de transformare a romantismului revoluționar în realism, procesul de afirmare a noii metode artistice.

Literaturile socialiste s-au dezvoltat și continuă să se dezvolte în diferite țări în mod inegal, cu o intensitate diferită. Dar ele constituie o direcție largă, consecvent umanistă și neîndoielnic înaintată, a procesului literar universal. Baza caracterului inovator al acestor literaturi o reprezintă concepția socialistă asupra omului, perceperea vieții în dezvoltarea ei revoluționară. Omul este văzut în sistemul relațiilor sociale, iar legătura aceasta apare nu ca o dependență mecanică a personalității de determinante exterioare (naturale și sociale), ci ca un proces de interacțiune între factorul obiectiv și cel subiectiv. Cunoașterea legilor de edificare socială a lumii, reflectarea activității conștiente a omului, îndreptată spre dezvoltarea lui multilaterală, spre înflorirea deplină a personalității umane — aceasta este esența umanismului artiștilor socialiști, creatori de valori estetice perene.

•

Nu toate curentele literare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea s-au fundamentat pe principiul adevărului artistic și al umanis-

[4] I. A. Kojevnikov, *Stanovlenie soțialisticeskogo realizma v rumânskoi literature i tvorcestvo Alexandru Sahia*, în vol. *Naționalnîe tradiții i ghenezis soțialisticeskogo realizma*, Moscova, 1965.

mului. Au existat și direcții care s-au retras în „turnul de fildeș", opunînd cercetării artistice a realității subiectivismul, izolarea artei de viața socială. Tendința antiumanistă în aceste cazuri este evidentă. Pentru a caracteriza aceste direcții, teoria literară sovietică folosește termenul „modernism" (este vorba, așadar, de un sistem filozofic-estetic determinat, spre deosebire de termenul „modernitate", „modern" în sensul de cel mai nou, contemporan).

Desfășurarea progresului artistic are loc într-o luptă cu sistemul estetic al modernismului. Această teză, în general adevărată, nu este totuși suficientă. După opinia noastră, nu au dreptate — în aceeași măsură — nici teoreticienii care consideră modernismul drept o epocă din istoria literaturii universale, nici cei care clasează în mod nediferențiat pe toți scriitorii legați de modernism într-o tabără a reacției literare. Este necesar aici să se ia în considerație întreaga complexitate a fenomenului, contradicțiile interne ale diferiților reprezentanți ai modernismului.

Opțiunea unui artist sau altul pentru o anume poziție poate fi determinată de împrejurări diferite. Dorim să atragem atenția asupra faptului că în condițiile unor ascuțite antagonisme sociale nu toți scriitorii, onești din punct de vedere subiectiv, însuflețiți de idealuri umaniste, au izbutit să descifreze perspectiva istorică, să-și precizeze o orientare clară. Unii au alunecat în disperare, încercînd să se retragă în sfera însingurării poetice. Pentru L. Stoianov, de pildă, care și-a început activitatea literară ca simbolist, o atare solitudine a fost un mod propriu de „protest nescris, de blamare tacită a unei vieți în stagnare, în care prosperitatea și fericirea unora, suferințele altora păreau durate întru veșnicie" [5].

Este semnificativ și drumul creației poetului bulgar P. Iavorov. Primele sale poezii se disting printr-un profund conținut social. Poetul participă la pregătirea răscoalei de la Ilinden (1903). Cînd răscoala este înă-

[5] Cf. vol. *Națională Konferențiia na bălgarskite pisateli*, Sofia, 1946, p. 133.

bușită, Iavorov trece printr-o profundă depresiune, se claustrează în universul închis al trăirilor sale interioare. Timp îndelungat poezia pesimistă a lui Iavorov a fost eronat apreciată drept reacționară și decadentă. O analiză mai obiectivă a dezvăluit însă că terenul pesimismului, caracterul acestuia în multe dintre poeziile lui Iavorov sînt deosebite de pesimismul poeților decadenți. Stările de spirit pesimiste ale poetului au fost urmarea prăbușirii înaltelor sale idealuri legate de lupta de eliberare socială și națională a poporului său, idealuri înăbușite cu brutalitate de burghezia reacționară. De aceea, în versurile lui Iavorov apar trăsături inexistente în concepția filozofico-estetică a modernismului — intuirea contradicțiilor sociale, compasiunea pentru soarta maselor populare, critica nedreptăților sociale. Pesimismul nu este în cazul de față o lamentație sentimentală, ci o mîhnire mistuitoare, exprimînd cu forță nostalgia unor idealuri luminoase. Sînt versuri care relevă o autentică artă a tragicului, infuzate de patosul sublimelor năzuințe spre mai bine (*Noaptea, Căderea frunzei, Vino, Testament, La ora piclei albastre* ș.a.).

Lirica de înalt diapazon tragic, diferită în semnificația ei de pesimismul decadent, este un fenomen caracteristic pentru creația multor artiști. Ea reprezintă un remarcabil aport la arta progresistă a secolului al XX-lea.

De un interes principial, în această ordine de idei, este atitudinea lui Maxim Gorki față de diferiți reprezentanți ai modernismului rus și apusean. Gorki a avut o poziție net negativă față de operele în care stăruie motive de deznădejde, de neîncredere în om, văzut ca o ființă jalnică și neputincioasă. A prețuit în schimb creațiile al căror patos tragic traducea nemulțumirea față de stările de lucruri existente, setea de ideal superior. El scria despre Paul Verlaine: „...în versurile lui, totdeauna melancolice, cu accente de adîncă tristețe, se deslușea lămurit geamătul de deznădejde, suferința unui suflet sensibil și delicat, însetat de lumină, de puritate, care îl caută pe Dumnezeu și nu îl găsește, care vrea

să-i iubească pe oameni și nu poate“ [6]. L-a prețuit pe Charles Baudelaire (în special *Florile răului*), văzînd în el un poet care „a trăit în mrejele răului, îndrăgind binele“ [7]. Repudiindu-i total pe Fiodor Sologub și pe Dmitri Merejkovski pentru antiumanism, pentru împotrivire la progresul social, Gorki a avut, totodată, încă înainte de Revoluția din Octombrie, o atitudine atentă și binevoitoare față de Valeri Briusov, iar mai tîrziu față de Aleksandr Blok. La rîndul lor, Blok și Briusov, în căutarea unui adevăr social și artistic, s-au apropiat de Gorki. Cu alte cuvinte, Gorki a știut să intuiască poziții diferite ale scriitorilor legați într-un fel sau altul de modernism, tendințe diferite ale operelor lor.

Trăsăturile progresiste din creația unor mari artiști moderniști sînt interceptate uneori ca decurgînd din potențele virtuale ale însuși sistemului ideatico-estetic modernist. În asemenea situații se fac referiri la faptul că mulți dintre acești artiști (V. Briusov, A. Blok, L. Stoianov ș.a.) au aderat la literatura revoluționară. Dar părăsirea pozițiilor moderniste a însemnat o ruptură totală cu sistemul estetic anterior, a fost urmarea aderării la noile concepții despre lume. Drept mărturie stau numeroase fapte. Vom cita o semnificativă afirmație a lui V. Briusov : „...mărețele evenimente de după 1910, războiul mondial și Revoluția din Octombrie mi-au determinat o revizuire pînă la esențe, pînă la rădăcini a însăși concepției despre lume ; răsturnarea de la 1917 a fost o mare răsturnare și pentru mine personal ; în orice caz, mă văd cu totul altul înainte de acest prag și altul după el“ [8].

•

Este necesar să discutăm și un alt cerc de fenomene, care se detașează prin particularitățile lor. Este vorba de așa-numitele curente de stînga sau, după termenul acceptat în unele țări, de curentele avangardiste din de-

[6] M. Gorki, *O literature*, Moscova, Sovetski pisatel, 1953, p. 3.
[7] *Ibidem*, p. 7.
[8] V. Briusov, *Izbrannîe socineniia v dvuh tomah*, t. I, Moscova, 1955, p. 25.

ceniile trei și patru ale secolului nostru. Precizăm că avem în vedere tocmai aceste decenii, spre a le demarca de avangardismul contemporan, căruia i se atribuie astăzi diverse curente modernist-reacționare, cum ar fi cele de tipul dramei absurdului, de un antiumanism extrem.

În aprecierea direcțiilor artistice avangardiste de stînga din anii 20—30 persistă, după opinia noastră, două erori caracteristice. Unii istorici și teoreticieni literari trec aceste curente pe seama modernismului, negîndu-le cu desăvîrșire orice valențe progresiste. Alții, dimpotrivă, le consideră avangardiste, în sensul propriu al cuvîntului, adică drept cele mai înaintate curente din literaturile naționale în perioada respectivă. Aceste erori evidențiază abordarea nedialectică a unor fenomene contradictorii : absolutizarea unor laturi, lăsarea în umbră a altora face imposibilă o apreciere obiectivă. Demarcația dintre avangardism și modernism, stabilirea locului real pe care îl ocupă în artă scriitorii avangardiști constituie un important principiu metodologic, favorizînd o înțelegere mai precisă a raporturilor dintre curentele artistice ale secolului XX.

Prin avangardă literară de stînga noi înțelegem acele grupări de scriitori care s-au afirmat după primul război mondial și Revoluția din Octombrie, în condițiile de avînt revoluționar caracteristic pentru multe țări europene. Acești scriitori au reflectat atmosfera unei epoci zguduite de seisme revoluționare, năzuința reală de înnoire a lumii și a artei. Dar au reflectat acest climat cu inconsecvență și în mod contradictoriu. În concepțiile și în creația lor pot fi deslușite tendințe eterogene — unele autentic revoluționare, altele subiectiviste sau formaliste. Toate trebuie avute însă în vedere și explicate, analiza urmărind evidențierea dominantei, a perspectivei definitorii în dezvoltarea creatoare.

Reprezentanții curentelor de stînga au o particularitate importantă care-i deosebește de exponenții literaturii moderniste, reacționare ; în toate manifestările lor, dincolo de extravaganțe și exagerări, au nutrit convingerea că arta lor servește țelurilor revoluționare.

Tocmai această credință a condiționat logica luptei și corelația unor tendințe contradictorii în opera lor, care oglindește procesul eliberării de formalism și de alte influențe și concomitent procesul de afirmare plenară a pozițiilor esteticii socialiste.

Este caracteristic în acest sens drumul ideatic-artistic al lui Bruno Jasieński. Exegeții sovietici [9] au demonstrat convingător că începuturile literare ale lui Jasieński erau marcate de un vehement protest antiburghez, ceea ce, desigur, a prefigurat în mare măsură dezvoltarea ulterioară a creației sale. Ca și la futuriștii ruși, protestul poetului polonez a îmbrăcat în primele lui poezii haina unor imagini excentrice, vizînd efectul șocant, șicanator al gustului burghez (volumul *Cizma la butonieră*, 1921). Dar deja *Poemul despre foamete* (1922) se configurează ca o operă de important conținut social. Critica orașului capitalist se împletește cu zugrăvirea „legiunii fraților flămînzi, de toate culorile și neamurile". Jasieński s-a eliberat treptat de o poetică sofisticată și, cu atît mai mult, de trucajele formaliste. Devenea tot mai clar faptul că nu inovația exterioară, prin ea însăși, determină valoarea estetică, ci gîndirea în imagini a autorului, corelat cu nivelul concepției sale despre lume. Apropierea poetului de realitățile revoluționare a contribuit atît la intensificarea motivelor sociale din opera sa, cît și, în genere, la dezvoltarea metodei realiste de zugrăvire a vieții. Poemul *Cuvînt despre Iakub Szeli* (1926) rămîne o însemnată operă a literaturii revoluționare poloneze. Reflectarea evenimentelor legate de creșterea conștiinței de clasă a țărănimii poartă amprenta unui istorism consecvent. La fel de semnificativă este și evoluția poetului spre simplitatea și armonia mijloacelor de expresie. Predilecția lui Jasieński pentru metaforism, pentru o orchestrare bogată în sonorități a versului nu este abandonată, ci își do-

[9] Cf. V. A. Horev, *Polskaia proletarskaia poeziia 20-h godov* în culegerea : *Formirovanie sotialisticeskogo realizma v literaturah zapadnih i iujnih slavean*, Moscova, 1963 ; G. D. Verves, *Șleah Bruno Iasenskogo do sotialisticinogo realizmu*, în culegerea : *Jovteni zarubijni slovianski literaturi*, Kiev, 1967.

bîndește un teren real și o vigoare nouă într-o clară concepție ideatic-estetică.

Avangardiștii din diferite țări au fost receptivi la procedee și principii estetice aparținînd diverselor curente și școli literare — futurism, expresionism, suprarealism. Unii, pe care i-a subjugat total o școală sau alta, ca metodă a viziunii lumii, s-au îndepărtat de traiectoria progresului artistic; alții, a căror operă a fost pătrunsă de o problematică social-umanistă, de un spirit militant pentru idealuri sociale progresiste, s-au apropiat de literatura revoluționară; fostele curente și-au pierdut treptat funcția de metodă, de sistem, continuînd să furnizeze numai procedee formale care îndeplineau deja un alt rol (de exemplu, funcția elementelor de poetică expresionistă în opera poetului sloven Srečko Kosovel, în cea a bulgarului Gheo Milev ș.a.).

Avangardismul ceh este, poate, formula cea mai „de stînga" a avangardismului european din țările capitaliste în perioada amintită. Mulți dintre reprezentanții lui au fost comuniști, militanți activi pentru ideile revoluționare. Forma cea mai pregnantă a avangardismului ceh a fost *poetismul* — curent care a reunit numeroși scriitori și critici (V. Nezval, J. Seifert, K. Biebl, B. Václavek, K. Teige ș.a.).

Avangardiștii, neîndoielnic, sînt legați de literatura progresistă a epocii. Cu scriitori proletari au afinități în ceea ce privește critica realităților burgheze, simpatiile politice, căutările artistice îndreptate spre exprimarea noii epoci revoluționare. Ei au creat imagini artistice veridice, de mare putere emoțională, pătrunse de un optimist patos umanist; în opera lor și-au găsit rezonanță motive revoluționare. „Glasul meu l-am dăruit revoluției", scria V. Nezval în 1925 *(Motto)*. În 1928 apare poemul său *Edison*, un imn închinat măreției muncii creatoare a omului. În a doua jumătate a deceniului al treilea, Nezval cîntă de asemenea natura cehă în imagini de o mare frumusețe.

Sînt și alți poeți care au creat multe opere veridice în așa-zisa perioadă avangardistă a activității lor. Toate aceste creații au intrat, ca un șuvoi viu, în literatura revoluționară a epocii.

Dacă ținem cont de faptul că în opera multor scriitori proletari din acel timp predominau motive politice și că psihologia individuală a personalității umane ocupa un loc relativ restrîns, ne putem reprezenta mai limpede importanța aportului artiștilor de primă valoare, cum au fost, să spunem, V. Vančura sau V. Nezval, la dezvoltarea literaturii. Aceștia au descoperit noi dimensiuni și posibilități ale artei înaintate, contribuind în mod concret la o largă afirmare a principiilor ei estetice.

Cu toate acestea, avangardismul nu a fost scutit de erori și de serioase rătăciri. Au fost promulgate concepții care nu concordau cu principiile fundamentale ale artei socialiste. Așa a fost, de exemplu, teza artei ca sferă a unei activități izolate de politică și de viața socială. Chiar și B. Václavek separa arta de revoluție, iar K. Teige susținea un divorț total de motivația socială, în numele unei literaturi a „emoțiilor pure".

Foarte elocventă în sensul înțelegerii naturii avangardismului ceh este traiectoria remarcabilului poet V. Nezval. El prețuia multe manifestări ale literaturii proletare, îndeosebi poezia lui Jiři Wolker. În același timp avea rezerve serioase cu privire la unilateralitatea scriitorilor proletari care neglijau psihologia individului, lirica intimă. Și a încercat să complinească deficiența, considerînd că o astfel de viziune constituie sarcina principală a poetismului, încredințat fiind că acesta este un curent al literaturii socialiste. De fiecare dată cînd a simțit că poetismul frînează dezvoltarea literaturii socialiste și-a exprimat dezacordul — nu atît teoretic, cît prin poezia pe care a scris-o.

Nezval a aspirat la o sinteză a cuceririlor artistice din secolul XX. Experiența creației sale argumentează strălucit faptul că sinteza se realizează în arta socialistă nu printr-o nivelare a principiilor ideatice, ci, dimpotrivă, prin accentuarea lor tot mai consecventă. După cum se știe, în 1934 a fost creată gruparea suprarealistă cehă, în frunte cu Nezval. Ca și în perioada anterioară, poetul își declara cu sinceritate fidelitatea față de marxism. Suprarealismul a exercitat atracție asupra sa prin atenția ce o manifesta față de universul interior al omului. Și Nezval a făcut mult în această direcție, îmbogă-

ţind lirica cehă şi universală. Dar principiile şcolii suprarealiste — separarea în fapt a artei de ideologia revoluţionară, iraţionalismul — îi îngrădeau talentul, punînd asupra unor creaţii ale sale pecetea unei scheme lipsite de viaţă, a unui experiment formalist. Sensibilitatea artistică de excepţie a lui Nezval caută contacte cu viaţa reală, cu mişcările sociale ale timpului. Cartea sa *Cele 52 de balade amare ale eternului student Robert David* (1936), oglindind veridic problemele sociale ale epocii, destrămarea grupării suprarealiste (1938), reprezintă momente care jalonează poziţiile poetului-cetăţean. Nezval ajunge la afirmarea legăturii nemijlocite dintre artă şi ideologia revoluţionară şi tocmai aceasta este ipostaza în care posibilităţile sale creatoare se dezvoltă liber, plenar.

Nezval ne apare, astfel, ca o întruchipare complexă a forţei sintetizatoare a artei socialiste. Drumul de creaţie al acestui mare poet, precum şi evoluţia concepţiilor ideatic-estetice ale unui critic pătrunzător ca Václavek, devenit în deceniul al patrulea cunoscut teoretician al realismului socialist, demonstrează faptul că avangardismul a intrat, incontestabil, pe făgaşul artei revoluţionare, dar nu a intrat ca un curent unitar : prin unele tendinţe ale sale s-a contopit cu această artă, prin altele a fost în dezacord cu ea. Drumul avangardiştilor spre o artă socialistă este totodată un drum de consolidare a autenticelor cuceriri estetice şi, fără doar şi poate, un drum al renunţărilor şi al eliberării de tutela diverselor influenţe subiectiviste, formaliste, care, evident, nu puteau deveni elemente structurale ale noii metode artistice.

•

Ca şi în perioadele anterioare, în secolul al XX-lea literatura înaintată a năzuit să-şi realizeze misiunea umanistă. De acest moment se leagă, înainte de toate, valoarea contribuţiei aduse de un curent artistic sau de altul la mişcarea ascendentă a literaturii. Sarcina pe care ne-am asumat-o a fost aceea de a demonstra acest aport cu obiectivitate, fără idei preconcepute, evitînd tratarea unilaterală a diverselor fenomene. Locul de

frunte, călăuzitor în procesul literar, l-a ocupat realismul, îmbogățindu-se istoric cu noi trăsături. Numeroase fapte ale procesului literar conduc spre concluziile unei foarte importante tendințe de dezvoltare a realismului, care, credem, trebuie subliniată.

În orientarea sa spre înalte idealuri umaniste, literatura și-a căutat, în mod cu totul firesc, un reazem real în viața socială. În secolul nostru, forța de atracție a oricărui progres social și spiritual devine tot mai mult socialismul, cu noua lui concepție asupra personalității umane. În acest sens este remarcabilă dezvoltarea unei mari literaturi a timpului nostru — literatura socialistă; este remarcabil de asemenea rolul important pe care l-a avut socialismul în destinul multor artiși ai lumii, legați de diverse curente și școli literare. Am arătat mai sus că, sub influența ideilor socialiste, s-a modificat caracterul realismului critic, accentuîndu-se esența demascării sociale ; în creația reprezentanților săi se observă o evoluție treptată spre afirmarea estetică a adevărurilor pozitive ale vieții într-o tipologie umană care exprimă stările de spirit ale maselor populare, angajate în mișcări sociale de eliberare ; o seamă de scriitori remarcabili au trecut definitiv pe pozițiile socialismului. Drumul parcurs de Briusov și Blok de la simbolism la literatura revoluționară are o motivație legică și de aceea poate fi considerat caracteristic pentru artiștii autentici. Semnificativ este faptul că un drum similar a fost parcurs de scriitori din diferite țări. Simptomatic în cel mai înalt grad rămîne faptul că înfruntarea diferitelor tendințe în opera avangardiștilor s-a terminat, de obicei, în cazul artiștilor de mare talent, cu victoria principiilor revoluționare, cum a fost cazul prestigiosului poet ceh Nezval.

Toate acestea semnifică direcția importantă a dezvoltării artistice, conținutul principal și perspectivele progresului artistic în secolul nostru.

DMITRI ZATONSKI

ÎNCOTRO SE ÎNDREAPTĂ SECOLUL XX?

1

MUTAȚIILE SOCIALE de anvergură, momentele de cotitură au înrîurit totdeauna dezvoltarea artei, au intervenit în mersul ei consecvent, în ritmul ei măsurat, au contribuit la apariția unor tendințe noi, a unor stiluri noi.

Este incontestabil că mersul înainte al artelor nu coincide cu ritmul propriu progresului istoriei mondiale. De pildă, Shakespeare și Cervantes, titanii literaturii renascentiste, nu s-au afirmat în momentul de maximă înflorire a epocii, ci în perioada ei de declin (cînd se stinseseră multe din speranțele și iluziile nutrite). S-ar fi zis că apariția lor urma să constituie un fel de bilanț, în realitate însă opera lor a însemnat și o privire spre viitor, am putea spune chiar spre nemurire. Romanticii au avut relații complexe, cîtuși de puțin univoce, cu Revoluția Franceză, cu lumea creată și lăsată de ea drept moștenire. Nu numai Heine, Byron sau Shelley, care au cîntat revoluția, trebuie considerați singurii exponenți ai spiritului ei. Suflul revoluției se recunoaște deopotrivă și în opera lui Benjamin Constant, în creația lui Musset, a lui Hoffmann, Tieck, ba chiar și a lui Novalis.

Să nu uităm că etapele mari, de tranziție, ale istoriei nu sînt omogene în structura lor lăuntrică. Mișcarea poate căpăta un curs accelerat, poate cunoaște neașteptate avînturi, intensificări, pentru ca apoi să urmeze perioade de acalmie, uneori chiar un fel de stagnare. Și tocmai în asemenea momente poate să apară un Cervantes— fără ca să fie vorba, însă, de o regulă...

Aceste considerații își află pe deplin aplicarea și în epoca noastră.

Secolul al XX-lea este o epocă de uriașe transformări revoluționare și de bătălii grandioase, de afirmare victorioasă a progresului, dar și de rezistență îndîrjită a reacțiunii, epocă de îndrăznețe căutări și riscante experiențe, epocă de previziuni geniale și de cumplite erori, epocă de făurire, dar și de distrugere. Veacul al XX-lea este în esența sa plin de contraste, căci noul se naște întotdeauna în chinuri.

Din contraste este făurită și arta secolului al XX-lea. Pe de o parte remarcăm direcții novatoare, creatoare, îndreptate spre viitor, pe de alta — elemente depășite, deformate, retrograde. Majoritatea curentelor prezente în arta secolului al XX-lea se caracterizează prin atitudine critică față de tot ce este anacronic pe plan social. În multe cazuri însă, critica devine totală negare, respingere de la un capăt la altul, identificînd amurgul lumii burgheze cu însuși sfîrșitul lumii. În această atmosferă de criză a culturii burgheze se afirmă tot mai puternic trivialitatea, absența spiritualității.

Tabloul schițat aici cu totul sumar nu urmărește decît să sublinieze încă o dată caracterul complex, neunivoc și contradictoriu al situației în care se află în genere arta secolului al XX-lea și, mai ales, „arta Occidentului". Arta secolului al XX-lea numără peste șapte decenii de existență și își are istoria sa constituită. Această istorie cunoaște momente de culme ca „anii '30 cei roșii", sau etape atît de interesante în planul formării stilurilor ca începutul veacului (1910—1920). În același timp, această istorie cunoaște și etape anodine, în care dinamica mișcării scade și personalitățile proeminente devin o raritate.

Deceniul 1960—1970 și anii următori au înscris un moment important în dezvoltarea literaturii sovietice, moment de afirmare a ei pe plan mondial ca o literatură multinațională, care dezbate cu ascuțime problemele morale, etice, și tinde spre înnoiri artistice. O situație similară se poate remarca și în alte literaturi ale țărilor socialiste din Europa.

Un evident salt calitativ, adevărată erupție, înregistrează literaturile Americii latine. Alejo Carpentier, Jorge Amado, Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges, Gabriel García Marques, Miguel Ottero Silva sînt nume ce ar face

cinste oricărei literaturi din lume. E drept că unii din acești scriitori și-au început drumul literar cu mult înainte de deceniul amintit. Totuși cărțile lor cele mai bune se înscriu în ultimii 15—20 de ani, cînd mulți scriitori din Mexic și Brazilia, Columbia și Argentina au aflat, fiecare în felul său și, în același timp, în condiții similare pentru toți, modalitatea optimă de a realiza sinteze între inovație și tradiție, între aspirația dinamică spre mutații și spiritul veșnic al continuității.

S-ar părea că și continentul negru se află în pragul unor explozii literare ca rezultat al căutărilor proprii de a realiza o sinteză de același gen.

Cum se prezintă însă harta literară a Angliei, Franței sau S.U.A. ? Vom începe prin a aminti pierderile. În 1961 a murit Hemingway, în 1962 Faulkner, în 1969 Steinbeck. Există o pleiadă afirmată prin nume ca Updike, Capote, Mailer, Bellow, Salinger, Roth — scriitori incontestabil de talent, serioși, dar care nu au reușit totuși să devină dascăli, mentori spirituali, cum au fost cei trei decedați. Generația care vine în urmă nu pare a se ridica la același nivel artistic. Bineînțeles, nu există regulă fără excepție. Astfel, în ultimii ani s-a afirmat prin talentul său îndrăzneț Kurt Vonnegut. Un alt nume de care unii leagă multe speranțe este cel al lui Joyce Caroll Outs.

Un element inedit marchează pe harta literară a Europei occidentale literatura din R.F.G. cu „Grupul 61", cu dezvoltarea speciilor documentare, reprezentate prin scriitori de orientări diferite, de la Rolf Hochhuth pînă la Erika Runge. În schimb literatura Franței și a Angliei înregistrează mai curînd un moment de stagnare.

Care ar fi contribuția specifică a literaturii occidentale de după 1950, și mai ales a romanului, la desfășurarea procesului literar contemporan ? Care ar fi trăsăturile și orientările stilistice principale ? Acum cîțiva ani a avut loc în URSS, în paginile revistei „Voprosî Literaturî", o discuție pe această temă, inițiată de articolul cercetătoarei V. Ivașeva [1], *Trăsături ale epocii noi*. Autoarea nota ca trăsături specifice ale literaturii occidentale contemporane

[1] V. Ivașeva, *Pocerki novoi epohi*, „Voprosî Literaturî", 1975, nr. 9.

interesul sporit față de genul documentar, dezvoltarea mai bogată a literaturii științifico-fantastice (fără să fie vorba de aporturi calitativ noi), creșterea ponderii filozofice (cu alte cuvinte, a caracterului „intelectual") a literaturii și, în sfîrșit, laconismul expresiei. Toate acestea inclusiv „stilul telegrafic", V. Ivașeva le socotește ca fiind o consecință a revoluției tehnico-științifice, a ritmului ei rapid de desfășurare în vremea din urmă.

Este neîndoielnic că trăsăturile de care vorbește autoarea sînt caracteristice literaturii occidentale din zilele noastre, după cum e limpede că ele decurg într-un fel sau altul din procesul de dezvoltare a revoluției tehnico-științifice. Nu putem spune însă că aceste trăsături ar fi în mod deosebit specifice anume etapei pe care o examinăm.

„Caracterul intelectual sporit al literaturii este probabil trăsătura cea mai evidentă și mai semnificativă a epocii noastre", scria încă în 1953 cunoscutul istoric de artă Arnold Hauser [2]. Iar Walter Jens [3], prozator, eseist, istoric literar, caracteriza astfel arta secolului al XX-lea în ansamblul ei : „Literatura contemporană nu este numai poezie, ea este în același timp știință și filozofie". Aceste opinii ne îndeamnă să citățm aici opere precum *Pe lespedea albă* de Anatole France, *Muntele vrăjit* de Thomas Mann, *Omul fără calități* de Robert Musil, romanele lui Hermann Broch etc. N-am putea spune, cred, că din punct de vedere intelectual aceste romane s-ar deosebi fundamental de literatura secolului al XIX-lea, să zicem de *Pielea de șagrin* al lui Balzac. Deosebirea nu ține de cantitatea de probleme științifice și filozofice abordate în aceste opere, ci de calitatea acestora. De pildă, spre deosebire de Zola, Thomas Mann consideră universul uman în lumina celor mai noi teorii cu privire la timp. În *Muntele vrăjit*, timpul nu este pur și simplu obiect, sau numai mijloc de a explica și ordona realitatea, el este demiurg, este spirit creator de realitate. În acest sens, Thomas Mann, Robert Musil, Hermann Broch se situează

[2] Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1973, S. 940

[3] Walter Jens, *Statt einer Literaturgeschichte*, Tübingen, 1957, S. 8.

pe poziții principial identice cu cele ale lui Jean-Paul Sartre, Günter Grass sau Friedrich Dürrenmatt, scriitori care manifestă o preocupare susținută față de problemele filozofice și etice.

Reflectînd aupra trăsăturilor noi ce caracterizează dezvoltarea literaturii contemporane occidentale nu putem să nu ținem seama de unele aspecte specifice ale situației sociale existente în anii din urmă în viața intelectuală a Apusului. Este întru totul justificată opinia lui N. Anastasiev [4], care, vorbind despre influența revoluției tehnico-științifice asupra literaturii, observa că „unul din aspectele cele mai importante ale acestei înrîuriri s-ar putea exprima astfel : «Astăzi omul trăiește într-un climat psihologic nou...»"

Într-adevăr, scriitorul din zilele noastre este preocupat și îngrijorat de instabilitatea ce amenință echilibrul lumii contemporane și-i poate fi fatală, de ritmul trepidant, adevărata goană demențială în care aceasta trăiește, el este urmărit la tot pasul de obsesia exploziilor care pot fi nu numai demografice, dar și termonucleare...

Literatura trăiește astăzi, cu adevărat, într-un climat psihologic nou. De la începuturile sale societatea burgheză s-a simțit tentată de mecanicizare, de artificiu, de anonimatul personalității umane, într-un cuvînt — de tot ceea ce au demascat încă acum un veac Achim von Arnim sau Hoffmann cu păpușile sale mecanice. Revoluția tehnico-științifică a adus în viața Apusului multe mașini și aparate folositoare și nefolositoare, a stabilit relații progresive și regresive cu natura, a stimulat în planuri variate gîndirea tehnocrată. Pe terenul foarte favorabil al Occidentului capitalist, această revoluție a căpătat un caracter oficios predominant, a devenit forma determinantă a pragmatismului politic și ideologic. În aceste condiții, literatura ca atare trebuie să-și ia măsuri de apărare. Literatura începe să fie amenințată de o elită conducătoare, străină de spiritualitate, să fie amenințată de propagandă și comerț, care recurg la mijloace mass-media. Literatura este atacată de tot felul de manifestări

[4] N. Anastasiev, *Na puti k gheroiu*, „Voprosî Literaturî", 1976, nr. 5.

stîngiste, de contracultură, care, deşi crede a-şi asuma un rol aşa-zis democratic, în realitate nu reprezintă nimic altceva decît un produs maladiv al unei societăţi formată de mici grupuri de indivizi izolaţi. În sfîrşit, literatura suferă şi se înăbuşă dinăuntru, din cauza cultului bestseller-ului, a lipsei de gust autentic, a standardizării şi uniformizării. E incontestabil că aceşti factori au fost, într-un fel sau altul, adversari ai literaturii pe tot parcursul secolului al XX-lea. Totuşi înrîurirea lor nu a fost niciodată atît de distrugătoare ca în a doua jumătate a veacului nostru. De pildă, în anii din urmă, literatura bulevardieră şi pornografică a căpătat un adevărat caracter industrial, supusă fiind tuturor legilor pieţii capitaliste, inclusiv tendinţei de autoproliferare. De asemenea, în ce priveşte mijloacele mass-media, cel mai important dintre ele, televiziunea, din motive pur tehnice, a cunoscut o mare răspîndire tocmai în ultimii 20—25 de ani.

Mai este oare cazul să ne mirăm că în asemenea condiţii apar tot mai mulţi profeţi care prezic moartea apropiată a literaturii ? Cu două decenii în urmă, Maurice Blanchot a publicat cunoscutul său eseu *Sfîrşitul ultimului scriitor* [5]. Starea literaturii trezeşte îngrijorare serioasă chiar şi în rîndurile celor care nu-i doresc cîtuşi de puţin pieirea. „Limbajul nu este în stare să reziste la concurenţa impulsurilor emoţionale ale filmului, cu ritmul său nervos şi încîlcit, cu apelurile sale erotice astăzi la modă" scrie criticul german Dieter Wellershoff [6]. Savantul american René Wellek nu împărtăşeşte pesimismul colegului său vest-german, totuşi, în articolul intitulat *Ofensiva împotriva literaturii* (1975), nu se poate opri să nu recunoască seriozitatea şi caracterul oarecum neobişnuit al situaţiei în care se află astăzi literatura. Wellek trece în revistă motivele invocate de cei ce se arată adepţi ai „pieirii literaturii". Unele sînt de ordin politic, cu nuanţă de extremă „stîngă": literatura este declarată un element „conservator", „slugă a societăţii" şi, deci, slugă a

[5] Maurice Blanchot, *La mort du dernier écrivain*, dans : *Le livre à venir*, Paris, 1959.

[6] Dieter Wellershoff, *Literatur und Veränderung*, Köln-Berlin, 1969, SS. 184—185.

clasei conducătoare. Altele sînt de ordin estetic : ele pun sub semnul întrebării apartenența literaturii la domeniul artei. În sfîrșit, se invocă și motive de ordin lingvistic, exprimîndu-se neîncrederea în capacitatea de expresie a limbii. Punctul de vedere cel mai interesant astăzi pentru noi, în cadrul acestor reflecții, este formulat de Wellek însuși, care explică astfel cauzele „pieirii literaturii" : „Literatura și în genere monumentele scrise sînt considerate astăzi ca o formă de comunicare umană tranzitorie, ce urmează a fi înlocuită prin «mediile» veacului electronic" [7].

După cum am mai spus, Wellek nu împărtășește opiniile pesimiste cu privire la destinul literaturii, totuși este conștient de greutățile prin care trece ea astăzi, forțată fiind să ducă o luptă din cele mai grele cu rivalii săi, să înfrunte o concurență aprigă. Am putea emite ipoteza că tocmai aceste greutăți și concurența de care vorbeam determină într-o bună măsură stagnarea ce o remarcăm în ultimii ani în dezvoltarea literaturii apusene. Concurența face ca mulți scriitori lipsiți de posibilitatea de a-și asigura existența numai scriind versuri, piese, romane, își irosesc timpul sau chiar talentul lucrînd pentru cinematograf, radio, televiziune, sau publicînd în reviste de nivel artistic scăzut, dar care, în schimb, apar în tiraje de masă și dispun de mari resurse financiare.

Trebuie să recunoaștem însă : concurența mijloacelor de informare în masă nu reprezintă pentru literatură numai un flagel. Apărîndu-și existența, refuzînd să se predea unui vrăjmaș mai puternic, dar adesea mai puțin original, mai puțin rafinat, literatura își desăvîrșește măiestria, își șlefuiește procedeele specifice.

E de ajuns să ne gîndim la relația dintre cinematograf și teatru : posibilitățile de expresie, de informare și de înrîurire ale artei cinematografice par nelimitate. Teatrul îi poate opune doar farmecul contactului nemijlocit cu sala și ineditul jocului de scenă. Nu întîmplător în „era cinematografului" teatrul renunță de regulă la veridicitate (atît în jocul actoricesc, cît și în punerea în scenă). Oricum, filmul va fi întotdeauna mai „ve-

[7] René Wellek, „Arcadia", 1975, nr. 1, S. 6.

ridic", mai „natural", mai „firesc". Teatrul urmărește, în schimb, să anihileze „cel de-al patrulea zid". Teatrul se adresează direct sălii, caută chiar să coboare în mijlocul spectatorilor, nesocotește iluzia scenică, încalcă convenția de altădată, după care actorul se preface că ar trăi „cu adevărat", ignorînd sala de spectacol, iar spectatorul se preface a crede acest lucru. Teatrul devine joc de la început pînă la sfîrșit, spectacol făţiș, deschis, subliniat convențional, dar într-o manieră proprie teatrală.

Dacă am examina literatura occidentală de după 1960, ţinînd seama de climatul social și psihologic în care ea se afirmă, elementele ei distinctive, noile trăsături specifice ne vor apărea, poate, într-o lumină nouă.

Să luăm, de pildă, numai laconismul expresiei în proza din ultimii ani...

Acum două decenii, scriitorul german Leonhard Frank observase „că în secolul XX, cel atît de grăbit, orice temă poate fi tratată exhaustiv în trei-patru sute de pagini" [8]. Simţim aici o replică directă, am putea spune, la „noul spirit al veacului mașinilor", după care ritmul secolului nostru nu mai permite meditație, nici lecturi lente, deci nici opuri de sute de pagini. Literatura care vrea să corespundă acestui spirit trebuie să fie laconică. Fără să vrei, îţi pui întrebarea : cîte sute de pagini conţine ciclul proustian *În căutarea timpului pierdut*, sau tetralogia lui Thomas Mann, sau *Forsyte Saga* a lui Galsworthy, sau *Ulysses* al lui Joyce ? Ciudat ! Tocmai aceste cărţi atît de ample sînt, după părerea unora, cele mai tipice opere pentru „secolul XX, cel atît de grăbit". Laconismul, nu putem să n-o recunoaștem, a fost într-adevăr o trăsătură distinctivă pentru proza occidentală, începînd de pe la 1930, și a continuat să fie și după 1950. Să nu uităm că E. Hemingway a lansat „principiul aisbergului", după care „ceea ce vedem la suprafață trebuie să reprezinte doar o parte infimă a operei literare, restul trecînd în subtext". E greu de presupus că Hemingway, enunţînd această idee, avea în vedere pe cei ce citesc în metrou. Dimpotrivă, tocmai pentru că în textul lui Hemingway nu există nici un cuvînt de prisos (mai bine zis, nici un

[8] Leonhard Frank, *Izbrannoe*, Moscova, 1958, p. 354.

cuvînt fără încărcătură funcţională), cărţile lui nu pot fi parcurse „în diagonală".

„Am intrat în barul de la colţul străzii, m-am aşezat lîngă fereastră şi am aşteptat acolo. Afară era întuneric, frig, ceaţă. Am plătit ceaşca de cafea şi un păhărel de «grappa» şi priveam cum trec oamenii prin dîra de lumină ce răzbea prin fereastră. Am zărit-o pe Catherine şi i-am bătut în geam. Ea a întors capul, m-a zărit, mi-a zîmbit, iar eu i-am ieşit în întîmpinare. Catherine avea un impermeabil bleumarin şi o pălărie moale de fetru. Am pornit împreună pe stradă şi am trecut prin faţa cramelor, am străbătut piaţa, şi apoi, pe sub arcadă, am ieşit în piaţa catedralei. Piaţa era întretăiată de şine de tramvai, dincolo de şine era catedrala. Se profila albă şi umedă în ceaţă. Am traversat şinele de tramvai. În stînga erau magazinele cu vitrine luminate şi intrarea în *Galeria*. Deasupra pieţii ceaţa era mai groasă şi, văzută de aproape, catedrala arăta uriaşă, iar piatra zidurilor umedă." Pasajul citat aparţine romanului *Adio, arme !* şi zugrăveşte ultima întîlnire dintre Frederic Henry şi Catherine Barkley, înainte de a pleca din nou pe front.

Nu am intenţia să fac o analiză amănunţită a fragmentului de mai sus, mă voi mărgini să-l comentez doar în planul laconismului. Fraza scurtă are o structură uniformă. Se fixează, de preferinţă, mişcarea şi gesturile, adică elementul exterior, nu cel interior. Descrierea este redusă la minimum. Catherine poartă „un impermeabil bleumarin şi o pălărie moale de feutru". Catedrala este „albă şi umedă în ceaţă" etc. Pe acest fundal aproape ascetic, de o mare economie a mijloacelor şi a cuvintelor, ies în evidenţă unele „redundanţe". De vreme ce catedrala a fost caracterizată o dată prin epitetul „umedă", ce rost mai are ca acesta să fie repetat şi încă într-o îmbinare neaşteptată şi am zice nelogică : „arăta uriaşă, iar piatra zidurilor umedă". La ce bun această urmărire atît de amănunţită a drumului eroilor, pînă în piaţa catedralei, de vreme ce autorul nu avea intenţia să remarce lucruri cît de cît semnificative. Era oare nevoie să ni se comunice că Henry privea pe geam, de vreme ce el nu vedea nimic interesant prin acest geam ?

Funcția cuvintelor și a frazelor la Hemingway este în primul rînd artistică, în sensul cel mai larg al cuvîntului, și nu descriptivă sau informativă. Cuvintele nu descriu, ele doar contribuie la apariția imaginii vizuale, cu atît mai complete, cu cît amănuntele care contribuie la nașterea ei sînt așezate mai spațiat, ca într-un desen făcut din puncte. Deoarece spațiile dintre amănunte sînt încărcate de atmosferă emoțională, generată de ritmul monoton al narațiunii, de polivalența tăcerilor și de acele „redundanțe" de care am vorbit mai sus. Cînd omul povestește atît de stăruitor despre lucruri neesențiale, secundare (de pildă, spune că drumul trece prin fața cramelor, străbate piața, iese pe sub arcadă), înseamnă că el urmărește cu tot dinadinsul să înăbușe un gînd important, o idee ce-l obsedează și-l neliniștește, pe care nu vrea s-o lase să izbucnească afară. Eroul privește cu atenție „cum trec oamenii prin dîra de lumină ce răzbea prin fereastră" numai ca să nu se gîndească la disperarea și teama care-l stăpînesc. Cît despre repetiția privind piatra umedă a catedralei, ea apare ca expresie a unei slăbiciuni de moment, ce trădează starea sufletească a naratorului, expresie concentrată a tristeții care-l apăsa.

E greu de presupus că majoritatea scriitorilor din perioada 1930—40, care au recurs la „stilul telegrafic" au făcut-o sub înrîurirea ritmului revoluției tehnico-științifice. Credem că au existat cauze mai puțin directe, legate printr-un sistem complex de relații de caracterul și spiritul epocii.

Nu este cazul să explicăm aici de ce descrierea înfățișării exterioare și a îmbrăcăminții, a arhitecturii caselor și a interioarelor se face în literatura secolului al XX-lea cu mult mai amănunțit decît în literatura secolului al XIX-lea. Aș vrea doar să menționez că laconismul și descriptivismul nu se află totdeauna într-o relație invers proporțională. De pildă, același Hemingway, într-o povestire ca *Pe Big River*, oferă descrieri destul de amănunțite, fără să-și piardă totuși laconismul : „A îndreptat curelele, le-a strîns bine, și-a pus rucsacul în spinare, și-a petrecut brațele prin curelele laterale..."

Sînt destule romane despre care nu s-ar putea spune că se caracterizează prin laconism, dar care nici nu reprezintă o revenire la descriptivismul secolului al XIX-lea. Un exemplu ni-l oferă romanele lui W. Faulkner cu perioadele lor bogate, parcă fără de sfîrşit, asemenea unor masive de granit care readuc în conştiinţa cititorului, sub aspecte mereu noi, unele şi aceleaşi situaţii subiectuale. Am putea observa că în preajma lui 1960 se produce, în domeniul stilului, în literatura occidentală, un fel de cotitură, după care se remarcă un început de renunţare la laconismul naraţiunii. Poate că este vorba de o oscilaţie a modei în artă ? E greu de presupus că ar fi numai atît. Hemingway ajunsese să realizeze o corespondenţă deplină, am putea spune „ideală", între erou, universul lui liric şi maniera de a le descrie. Ceea ce a realizat Hemingway trebuia oricum făcut în literatură. Dacă n-ar fi făcut-o el, ar fi realizat-o un altul. Fără această experienţă, arta prozei nu s-ar fi eliberat, pe de o parte, de balastul retoricii, pe de altă parte — de cel al materialului informaţional descriptiv, neutru din punctul de vedere al artei.

Cînd limba pendulei o ia prea mult razna într-o parte, ea va descrie inevitabil o traiectorie cu atît mai amplă în partea cealaltă. Ne vom referi la romanul scriitorului vest-german Martin Walser, *Jocul pe jumătate* (1960), nu numai pentru că el numără nouă sute de pagini, dar şi pentru că este esenţial ce anume conţin aceste pagini şi în ce fel este expus conţinutul.

Franzke, proprietarul unei fabrici de conserve, un om îmbogăţit după război, sărbătoreşte jubileul firmei sale. Eroul principal al romanului, Anselm Christlein, invitat la petrecere, descrie vila în care aceasta are loc.

„Nu ştiu cîte mănăstiri a reuşit să cumpere Franzke. Nu ştiu, de asemenea, cîte tezaure ale mănăstirilor a reuşit să pustiiască şi cu prilejul căror secularizări, după cum nu ştiu nici măcar dacă aceste mănăstiri se aflau în Alsacia, în Tirolul de sud sau în Boemia ; nu ştiu dacă astăzi călugării şed jos pe podea sau au scaune uşoare din tuburi de aluminiu, sau au murit între timp cu toţii, ştiu însă şi pot să depun mărturie că mesele străvechi din lemn foarte greu, scaunele, băncile se bucură de un

succes unanim... E cu mult mai greu, continuă Christlein, să descriu astăzi o casă, o vilă, decît pe timpul lui Gogol, în Sfînta Rusie, şi nu pentru că aş vrea să demonstrez, recurgînd la o comparaţie prin contrast, că în veacul al XIX-lea, cel atît de lent, moşierii lui Gogol o duceau cu mult mai rău decît industriaşul german în anii de aur de la cumpăna veacului nostru cel iute de picior... Ar părea un gest de ignoranţă dacă aş spune că şi Gogol însuşi, examinînd vila lui Franzke, n-ar putea ajunge la altă concluzie decît că omul acesta e foarte bogat. Bineînţeles, pe Gogol l-ar fi mirat folosirea peste măsură a sticlei, dar aceasta se poate explica prin preferinţele arhitectului... sau prin dorinţa stăpînei de a avea o privelişte cît mai liberă şi mai degajată. Dar ne întrebăm ce ştim despre un om atunci cînd ştim doar că este bogat şi simte nevoia să aibă prin geam o perspectivă cît mai degajată ?"

Comparînd maniera lui Walser cu cea a lui Hemingway, putem stabili uşor asemănările, ca şi deosebirile. Nu se poate vorbi, în orice caz, de laconism sau de „uscăciune". Acolo unde Hemingway avea nevoie de unadouă fraze scurte, Walser recurge la pagini întregi. Fraza însăşi devine intenţionat amplă şi complicată. Dar mai importantă şi mai interesantă este schimbarea pe care o remarcăm în atitudinea naratorului. Eroul lui Hemingway, Henry, cînd vorbeşte despre el, are tot timpul grijă să nu spună ceva de prisos. Anselm Christlein se exprimă pe sine chiar şi atunci cînd vorbeşte despre alţii : flecăreşte, îşi împărtăşeşte opiniile, lansează ipoteze. El aşază totdeauna o distanţă de coloratură ironică între cititor şi obiectele, fenomenele sau oamenii înfăţişaţi. În ce priveşte descrierea obiectivă, atît eroul înclinat spre flecăreală, cît şi autorul se situează exact pe aceeaşi poziţie ca orice scriitor „laconic" al secolului al XX-lea.

Hemingway şi Walser reprezintă, desigur, nu numai generaţii diferite, dar şi ţări diferite, sînt individualităţi creatoare cu totul deosebite. Dar fiecare dintre ei este o personalitate ilustrînd o anume etapă literară.

Relaţii analoage s-ar putea cita şi printre contemporanii lui Hemingway : de o parte ar fi Thomas Mann,

de partea cealaltă — Proust sau Joyce. Între anii 1930—40 și 1960—70 nu există, de fapt, o soluție de continuitate. Și astăzi putem afla destui scriitori care recurg la „stilul telegrafic", în diferitele sale variante. Totuși, în ansamblu, remarcăm un reflux în domeniul laconismului.

Cu alte cuvinte nu putem stabili o legătură directă între stilul literar și progresul tehnico-științific ; nu putem afirma că, de vreme ce veacul este dinamic, și arta lui trebuie să poarte aceeași amprentă.

Proza contemporană, întocmai ca și teatrul, a devenit conștientă de faptul că nu poate concura cu ritmul televiziunii, al cinematografului, al radioului, al ziarelor, și a hotărît să nu mai „imite" secolul al XX-lea. În loc de a-l „imita" ea se străduiește să-l înțeleagă, folosind acel incontestabil avantaj pe care-l oferă literatura și anume : capacitatea de a prezenta sub cele mai diferite aspecte profunzimile sufletului omenesc.

Pentru a înțelege evoluția prozei contemporane occidentale, pentru a ne putea convinge că realismul secolului al XX-lea a suferit într-adevăr o serie de transformări, că scriitorii realiști recurg nu o dată la procedee netradiționale, la experiențe noi, trebuie să ne oprim asupra unor probleme de amănunt, să începem cu analiza concretă a structurilor artistice.

2

Să ne aducem aminte de felul cum este construit romanul *Cazul d'Arthez* (1968) al scriitorului Hans Erich Nossack. În centrul romanului se află Ernst Hasemann, fiul unui industriaș bogat, care a plecat de acasă și s-a făcut clovn sub numele d'Arthez. Narațiunea nu poartă caracterul epic obișnuit și nici nu este o confesiune a eroului.

La Paris a fost ucis un om care, ca și Hasemann, își alesese același nume balzacian. În urma unei serii de întîmplări, d'Arthez este invitat la interogatoriu. Procesul-verbal al interogatoriului îl scrie un tînăr funcționar care se află în camera de alături. Omul acesta

simte un interes deosebit față de personalitatea lui d'Arthez, începe să strîngă o serie întreagă de documente, să culeagă știri, să discute cu prietenul clovnului, un oarecare Lambert, și, prin intermediul acestuia, face cunoștință cu fiica clovnului, Edith. Romanul devine un fel de montaj de documente strînse de acest tînăr, de discuții purtate cu oamenii apropiați clovnului, de stenograme ale amintirilor lor și cuprinde chiar un fel de creație literară aparținînd lui Lambert pe tema d'Arthez.

Cu alte cuvinte, un personaj imaginar povestește despre un altul tot imaginar. Nu s-ar putea spune că este un procedeu neobișnuit în literatură. E de ajuns să ne gîndim la Șeherezada și la Boccaccio. În genere orice nuvelă inclusă, orice povestire în povestire — procedeu adesea folosit de scriitorii Renașterii, ai barocului, ai iluminismului — reprezintă în ultimă instanță narațiunea unui personaj imaginar despre un altul tot imaginar.

Totuși, legătura dintre romanul lui Nossack și acești predecesori este tot atît de relativă ca și cea dintre genul documentar contemporan și *Viața celor doisprezece împărați* de Suetoniu sau *Principele* lui Machiavelli.

De fapt, mai îndeaproape înrudit cu *Cazul d'Arthez* este romanul *Doctor Faustus* al lui Thomas Mann. Și aci avem de-a face cu un sistem stereoscopic de zugrăvire a personajului central, compozitorul Adrian Leverkühn, cu ajutorul narațiunii prietenului său Serenus Zeitblom. Întrucît Zeitblom povestește în ultimele luni ale celui de-al doilea război mondial despre perioada de la 1920, se produce o confruntare de straturi temporale, care contribuie la reliefarea legăturii dintre muzica modernistă a lui Leverkühn și spiritul fascist german. Într-un fel, ca și Thomas Mann sau ca Stevenson, Nossack urmărește prin compoziția aparte a romanului, să contureze un caracter uman polivalent dintr-o suită caleidoscopică de opinii străine, de fragmente pestrițe, adeseori în contrast unele cu altele, care nu pot fi aduse la același numitor, ceea ce devine mai lesne de realizat cînd nu există autor infailibil, atotștiutor, care să rostească ultimul verdict în ce-l privește pe erou. În același timp, Nossack urmărește desigur, și un scop mai concret, aparte, determinat de con-

diţiile istorice specifice celei de-a doua jumătăţi a secolului nostru.

Masca, rolul de clovn — cum subliniază foarte bine N. Anastasiev — servesc în cazul lui d'Arthez pentru a înfăţişa o personalitate care se abate de la normele vieţii şi, în felul acesta, reuşeşte să-şi păstreze individualitatea şi omenescul. De aceea, pentru a înţelege personajul, trebuie să-l examinăm prin prisma rolului pe care şi l-a asumat, din afară, la o anume distanţă, chiar prin prisma altora, prin interpretarea celor care l-au cunoscut recent de tot sau mai demult. Lambert caracterizează această trăsătură dominantă a lui d'Arthez prin cuvîntul „exteritorialitate", înţelegînd prin aceasta libertate interioară, nonconformism total, incapacitatea de a se adapta la vreo formă de minciună socială şi de nedreptate. Pentru d'Arthez sînt inacceptabile în egală măsură şi nazismul şi democraţia de la Bonn. Imaginea pe care ne-o facem despre erou se naşte din confruntarea unor multiple puncte de vedere neexperimentate pînă la capăt, care creează un fel de „suprafaţă", dincolo de care se poate doar ghici o esenţă cu totul diferită.

Ciudat este că tînărul care se ambiţionează să afle cît mai mult despre d'Arthez nu caută să-l întîlnească personal, ba chiar, s-ar putea zice, se teme de aceste întîlniri. Care ar fi explicaţia ? Poate că tînărul se îndoieşte că eroul i se va dezvălui şi chiar se teme că-i va juca o farsă, care îl va pune mai mult în încurcătură. Sau nu cumva d'Arthez, acest mim de mare talent, trebuie să rămînă mut în roman pentru a finaliza personajul ?...

Sînt oare suficiente aceste explicaţii ? Cu atît mai mult cu cît în romanul lui Heinrich Böll, *Portret de grup cu o doamnă*, care se aseamănă ca arhitectură cu cel al lui Nossack, observăm acelaşi procedeu, dar cu referire la un alt tip de erou. Autorul (care din economie de spaţiu îşi zice „aut") strînge date despre viaţa unei oarecare doamne Leny Gruiten. Singura trăsătură care o înrudeşte pe această doamnă cu d'Arthez este nonconformismul ei. „Aut" cheltuieşte mult pentru a afla „totul despre Leny", recurge la o mulţime de informatori şi persoane străine de la care culege informaţii şi în acelaşi

timp, nu este cîtuşi de puţin dispus să o cunoască direct, personal, pe eroină.

E greu de presupus că ne aflăm în faţa unei coincidenţe. Mai plauzibil ar fi să credem că e vorba de acelaşi procedeu, acelaşi „joc" scriitoricesc.

Tînărul literat care culege date despre d'Arthez subliniază mereu lacunele lor sau caracterul lor îndoielnic, căci aşa cum o mărturiseşte chiar el, informaţiile îi parvin „din a doua sau a treia mînă". Momentele cheie din biografia clovnului sînt prezentate în planuri indirecte, prin intermediari. De pildă, d'Arthez nimereşte într-un lagăr de concentrare, pentru că a jucat o scenetă în care-şi bătea joc de comedia nazistă a alegerilor. Lambert povesteşte cu de-amănuntul această scenetă, dar precizează că el, personal, n-a asistat la reprezentaţie. Alteori întîlnim adnotări ale funcţionarului de acest fel : „Să nu uităm că discuţia a fost notată acum un an şi jumătate", ceea ce dintr-odată pune la îndoială autenticitatea însemnării.

Mai mult, autorul însuşi pare să conteste valoarea manierei narative alese, făcîndu-l pe Lambert să spună fostului funcţionar al comisariatului de poliţie : „Ce vă trece prin cap ? Cum puteţi face procesul-verbal al unor fapte pe care nu le-aţi văzut şi nu le-aţi trăit ? Cum vă gîndiţi să vorbiţi despre un trecut care nu vă aparţine, atunci cînd despre propria dumneavoastră experienţă de viaţă preferaţi să tăceţi ? De ce nu aţi declara lumii că nu aveţi nici un fel de trecut ? Ar fi cel puţin instructiv..."

Lambert nu este cu totul îndreptăţit în această critică. Tînărul care face procesul-verbal nu este chiar un anonim. Ştim cîteva date despre familia lui, aflăm că s-a ruşinat de slujba sa la poliţie şi a părăsit-o, ba chiar se pare că este îndrăgostit de Edith. Dealtfel, şi naraţiunea ne îngăduie la tot pasul să ghicim individualitatea naratorului.

În 1961, Nossack a declarat într-un interviu : „Numai monologul poate fi forma adecvată pentru literatura modernă. Numai el ne poate comunica starea sufletească a omului care s-a pierdut în desişul adevărurilor abstrac-

te."[9] Romanul *Cazul d'Arthez* este un fel de monolog amplu, o modalitate de autoexprimare. Şi în acelaşi timp — un roman de un tip aparte, altul decît o scriere ceva mai veche a aceluiaşi Nossack *Nu mai tirziu de noiembrie* (1955), în care eroina ne povesteşte istoria vieţii sale tragice şi absurde. De ce a renunţat oare scriitorul la maniera sa anterioară şi l-a pus pe tînărul funcţionar să facă procesul-verbal a ceea ce nu a văzut şi nu a trăit ?

Există atît unele cauze concrete, directe, legate de ideea acestei opere, cît şi altele mai generale, determinate de epoca însăşi.

Una din trăsăturile caracteristice ale epocii noastre este torentul uriaş de informaţii, de cele mai variate tipuri. Omul este astăzi copleşit de o avalanşă de ştiri şi cunoştinţe de tot felul, expresie a dimensiunilor uriaşe ale lumii contemporane. Aceasta a făcut pe unii scriitori altfel legaţi de realism, să se situeze pe poziţiile antagonismului. Alberto Moravia, de pildă, spune că „astăzi o frază ca «el s-a gîndit» este o convenţie inconsistentă şi inadmisibilă. Trebuie să spunem «eu m-am gîndit» ; o atare frază corespunde exact concepţiei actuale despre realitate"[10].

Nathalie Sarraute, absolutizînd problema, declara că astăzi scriitorul „vorbeşte deschis şi sincer numai despre el însuşi"[11].

Desigur, şi acum două decenii, cînd se făceau aceste declaraţii, şi astăzi, lucrurile au fost şi sînt mult mai complexe decît par. Nu putem să respingem, cum fac unii, îndoiala că scriitorii din secolul al XX-lea ar fi capabili să cuprindă dintr-o privire realitatea complicată a epocii noastre. Şi, dealtfel, nu orice poziţie subiectivă înseamnă subiectivism.

Literatura occidentală din primul deceniu de după cel de-al doilea război mondial s-a dezvoltat mai ales

---

[9] Cit. după A. Feodorov, *Hans Erich Nossack şi romanul său Cazul d'Arthez*, prefaţă la versiunea rusă a romanului, publicată de Editura Progress, Moscova, 1973, p. 6.

[10] Vezi *Nuovi Argomenti*, 1956, nr. 38—39.

[11] Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon, Essais sur le roman* Paris, 1956, p. 69.

sub semnul „subiectivului", al „fluxului conștiinței", al formei lirice în roman. W. Jens a făcut în acei ani următoarea experiență : a rugat patru scriitori pe care îi cunoștea, un italian, un francez, un englez și un american, scriitori reprezentînd patru generații diferite, să-i scrie un fragment de roman cu același subiect și apoi a comentat rezultatul. „Nu întîmplător, scrie Jens, narațiunea la persoana întîi predomină în romanul contemporan. Numai ea ne îngăduie să realizăm o îmbinare armonioasă între consecvență și pasiunea pentru ficțiune, între rigoarea perspectivei și înclinarea spre epic" [12].

Torentul informațional nu are numai o înrîurire negativă asupra creației literare, el nu aduce omului numai conștiința amară a neputinței sale de a cuprinde necuprinsul, ci, în primul rînd, îl îmbogățește cu o serie de cunoștințe pozitive, îi lărgește orizontul. Rămîne de văzut numai cum anume, în ce fel, pătrund aceste cunoștințe pozitive.

În primul rînd — prin canalul informației de masă. Probabil că nici unul dintre oamenii aparținînd lumii civilizate de astăzi nu ar putea să afirme că nu știe absolut nimic despre insulele Soloomn. Poate că a citit ceva în vreun ziar, poate că a văzut ceva la televizor. Dar asemenea cunoaștere este totodată și necunoaștere. Este o informație care vine din mîna a doua sau chiar a treia. Pe măsură ce torentul general de informații crește, sporește și proporția acestei informații din mîna a doua sau chiar a treia. Înrîurirea ei asupra scriitorilor nu se exercită direct, brutal. Ca și altădată, scriitorul abordează materialul pe care-l cunoaște bine. În același timp, el nu poate să rămînă indiferent, să nu reacționeze la situația creată. De aci, credem, forma modificată a romanului de genul *Cazului d'Arthez* al *Portretului de grup cu o doamnă*, sau al lui *Don Quijote la Köln* (1967) de Paul Schallück, care relatează istoria tragi-comică a luptei unui oarecare Anton Schmidt cu morile de vînt ale civilizației burgheze, narată de fiul acestuia pe bază de „mărturii" și „documente". Forma aceasta este, credem, un tribut original, plătit cunoștințelor „din mîna a doua

[12] W. Jens, *Statt einer Literaturgeschichte*, S. 80.

sau chiar a treia" și, în același timp, o reacție, un fel de rezistență la acestea. Un tribut plătit genului documentar și, în același timp, o parodie la acesta.

Inevitabil, o atare formă va fi aproape întotdeauna nuanțată de ironie, care în asemenea cazuri, este în primul rînd o armă a criticii sociale, procedeu de respingere a societății capitaliste tîrzii. Totodată este și autoironie, ironizarea propriei duplicități.

În prima jumătate a secolului al XX-lea romanul se constituie într-o formă specifică destul de bine definită, urmărind evoluția uneia sau mai multor conștiințe umane, pe o durată relativ scurtă de timp, uneori doar o singură zi sau numai cîteva ceasuri. Timpul este în cazul acesta un timp exterior, real. În acest cadru se desfășoară existența cotidiană a eroului. Dar în plan spiritual acest erou trăiește în afara granițelor cronotopului limitat. Adesea e vorba de un personaj care trece printr-un moment de cotitură, care trebuie să ia o hotărîre sau să se pătrundă de un adevăr. În sufletul și în mintea sa apar ca într-un caleidoscop tablouri din trecut, se derulează filmul unei întregi existențe.

După acest principiu sînt construite o serie întreagă de romane foarte puțin asemănătoare între ele din punct de vedere filozofic, ideologic — de la *Ulysses* al lui Joyce, pînă la *Date bibliografice* de Hermann Kant. Toate sînt întemeiate pe același principiu de compoziție : diferitele momente disparate ale subiectului, smulse din succesiunea lor cronologică, sînt reunite într-un tot prin dinamica gîndirii, prin activitatea psihicului, prin jocul asociativ al eroului.

Elementul fragmentar există și în compoziția romanului *Cazul d'Arthez*, dar motivele intermitențelor temporare sînt cu totul altele.

„Cînd vorbești despre d'Arthez — ne spune tînărul funcționar care face procesul-verbal — nu are nici un rost să încerci a așeza faptele într-o ordine cronologică." Cu alte cuvinte, arhitectonica romanului este determinată de erou, dar acest erou este văzut *din afară*, ceea ce înseamnă că această arhitectonică este condiționată nu atît de psihologia eroului, cît mai ales de logica atitudinii *autorului* față de material, de interpretarea pe

care i-o dă *autorul*. S-ar zice că lucrul acesta nu e chiar atît de important, căci în spatele eroului sau al povestitorului fictiv stă oricum scriitorul ca personalitate reală. Totuși nu întîmplător încă Henry James se arătase preocupat în cel mai înalt grad de problema „perspectivei autorului". Această problemă nu este una pur artistică, ea este oricum legată de poziția autorului. Cu toată viziunea ironică, poziția aceasta are un caracter mai obiectiv, dacă vreți chiar mai epic, acolo unde nu coincid cele două planuri, al „eului" narator și al faptelor înfățișate.

Interesant e și faptul că în romanele citate *Cazul d'Arthez*, *Portret de grup cu o doamnă*, *Don Quijote la Köln* nu am putea preciza care este durata în roman a timpului exterior. Acest timp nici nu există de fapt, iar durata temporară a operei este egală, în fond, cu timpul cheltuit pentru nararea ei. În fața noastră se desfășoară un univers „care este narat" și aceasta îi dă caracter dematerializat. Dar în comparație cu ce anume ? Căci universul, și la Joyce în *Ulysses*, și în romanul lui Hermann Kant, este un univers „gîndit", conceput în idei. Ceea ce nu împiedică ca romanul lui Kant să fie un roman realist.

Aș adăuga întru apărarea universului romanesc „narat" că acest univers este mai puțin convențional decît altele. Retrospectivele neașteptate nu cer în cazul acesta nici motivare specială, nici nu solicită completări din partea cititorului, așa cum nu se cere acest lucru într-o conversație obișnuită între oameni, de cele mai adeseori destul de haotică. Și într-adevăr narațiunea în romanele lui Nossack, Böll sau Schallück aduce în primul rînd cu o discuție, cu o conversație între mai mulți oameni.

•

Nu putem spune că romanul de tipul *Cazului d'Arthez* reprezintă doar un fenomen german. Deși în forma sa cea mai pură, e drept, se întîlnește astăzi în cele două literaturi — vest-germană și a R.D.G. Dar el nu se limitează numai la acestea. Cercul exemplelor se poate lărgi. De pildă, ne-am putea referi la romanul lui Jorge Amado, *Prăvălia cu minuni* (1969), unde întîlnim ace-

leaşi procedee : biografii, însemnări, pagini bazate pe documente, pagini care conţin documente. Se remarcă desigur, şi unele deosebiri. Eroul, Pedro Arcanjo, a cărui viaţă este povestită, un luptător pentru drepturile celor asupriţi, un savant de prestanţă, a murit demult. Levenson, laureat al Premiului Nobel şi profesor la Universitatea din Columbia, i-a comunicat poetului Fausto Pena o biografie a ilustrului om de ştiinţă pentru apropiata aniversare a 100 de ani de la naştere. Propaganda oficioasă vrea să-l transforme pe Arcanjo, care a murit în sărăcie, uitat de toată lumea, într-un „erou naţional". Însemnările lui Pena nu corespund acestei imagini şi Levenson refuză să le folosească. Atunci poetul, om sărac şi el, le publică „ca pe nişte pagini fără nici o pretenţie". Dar nici Pena nu ne insuflă totală încredere. Fie şi pentru că se apără cu prea multă îndîrjire împotriva „calomniatorilor", care îl acuză că s-ar fi vîndut imperialismului american, reprezentat prin Levenson.

Romanul este format din descrierea vieţii lui Arcanjo, întreruptă şi îmbinată cu date privindu-l pe Pena, pe fosta lui amantă, acum secretară particulară a lui Levenson. Datele privind viaţa particulară a naratorului şi cele privind pe eroii despre care el povesteşte apar aici, spre deosebire de romanele mai înainte citate, despărţite, independente unele de altele. Aceasta datorită faptului că naratorul nu este contemporan cu eroul, ci trăieşte la distanţă de ani. Interesant este — ceea ce constituie o altă deosebire — că naratorul nici nu se întîlneşte cu „informatorii", cu cei care l-au cunoscut personal pe erou. De aceea, în capitolele consacrate lui Arcanjo, naratorul nu descrie procesul de acumulare a informaţiilor, ci rezultatul final al activităţii sale ca biograf. El personal nu apare deloc. Această absenţă a naratorului se compensează într-o anumită măsură zugrăvindu-se „forfota" care se creează în jurul jubileului (apare o scurtă biografie a lui Arcanjo, se ţin conferinţe prin şcoli, consacrate „eroului naţional", se citează chiar compunerea unui elev, închinată acestui personaj). Şi toate aceste „materiale" vin în flagrantă contradicţie cu adevărul despre viaţa lui Arcanjo.

În felul acesta, paralelismul dintre capitolele istorice și cele închinate contemporaneității, contrapunerea prezentului cu trecutul, îngăduie romancierului să realizeze imaginea vie a lui Arcanjo. Biografia eroului nu este narată într-o succesiune cronologică, ea ne este prezentată fragmentar și fiecare episod este realizat în altă manieră stilistică.

Într-un alt roman al lui Amado, *Tereza Batista care a obosit să lupte* (1972), „biograful" imaginar al eroinei lipsește. Rolul îl îndeplinește autorul însuși, în sensul cel mai direct al cuvîntului. Prezentînd-o pe Tereza Batista editorului său din Brazilia, Jorge Amado vorbește despre ea ca despre o persoană reală. Ceea ce nu înseamnă că femeia ar fi trăit într-adevăr. Înseamnă doar că sub acest aspect scriitorul Amado se confundă cu naratorul fictiv sau cel puțin îi preia funcțiile.

Descrierea vieții Terezei Batista este tot atît de fragmentară ca și descrierea vieții lui Pedro *Arjo*. Biografia ei cuprinde cinci episoade : *Debutul Terezei Batista în cabaretul lui Aracajo, Cum l-a ucis fata de căpitan, Cum a luptat Tereza împotriva vărsatului negru, Noaptea în care Tereza a dormit cu moartea* și *Tereza Batista aruncă moartea în mare*. Din punct de vedere cronologic, cel de-al doilea episod, este primul, al patrulea ocupă cronologic locul al doilea, primul ocupă locul al treilea și cel de-al treilea locul al patrulea. Doar ultimul dintre aceste fragmente este așezat la locul care îi revine cronologic. Bineînțeles că această „dezordine" își are sensul său : iubirea pasionată a Terezei pentru preafrumosul marinar Januario devine ca un fel de cadru în care se desfășoară subiectul. Dar acest subiect se supune nu atît sentimentului eroinei, cît mai ales voinței nuanțate de ironie a naratorului, ceea ce constituie una din trăsăturile specifice și originale ale formei noi a romanului.

Romanul lui Kurt Vonnegut *Micul dejun al campionilor* (1973) este, credem, cea mai îndrăzneață carte a literaturii americane din ultimii ani. Critica viciilor sociale atinge aici o mare ascuțime. Autorul își propune să condamne răul în forma lui cea mai obișnuită, am spune stereotipă, înfățișînd cotidianul, viața obișnuită ca

o manifestare a absurdului. Vonnegut continuă într-un anumit sens tradiția „naivilor", dar o continuă într-un plan, ca să spunem așa, invers în raport cu precursorul său Voltaire și anume, de astă dată „un înțelept" lămurește pe cei „naivi". „Revolver se cheamă instrumentul a cărui mică menire este de a găuri ființa umană" — explică el. Sau alt exemplu : „Vietnam se chema țara unde America se străduise să-i dezvețe pe oameni de comunism aruncînd în capul lor tot felul de mizerii din avioane". Scriitorul discută cu oamenii care vor trăi într-un viitor mai fericit și mai armonios, încercînd în felul acesta să-i influențeze pe contemporani. Aceeași funcțiune o îndeplinește în roman și naratorul.

La prima vedere, acest „eu", în numele căruia se poartă narațiunea, ar fi însuși K. Vonnegut. Datele biografice coincid întru totul (locul și anul nașterii : Indianapolis, 11 noiembrie 1922 ; tatăl : arhitect etc.). Pe parcurs, însă, autorul își „dezvăluie" procedeul : „Nu știu cine a inventat «sacul personal», dar știu cine l-a inventat pe Traut. L-am inventat eu." Și în această calitate autorul încearcă „să se ia la întrecere cu Creatorul Universului". Fără să vrem, ne gîndim la Flaubert, care spune că „autorul trebuie să fie prezent tot timpul în operă, fără să fie văzut, așa cum prezent este Dumnezeu în univers". Aceste cuvinte se și aseamănă, dar se și deosebesc de poziția lui K. Vonnegut. Autorul nu vrea să fie cîtuși de puțin un Dumnezeu invizibil. El apare în Midland-City, intră în restaurant, ia loc la masă, stă de vorbă cu proprii săi eroi. Iar în final își dezvăluie incognito-ul lui Traut și-i demonstrează ce putere are asupra lui : „L-am transportat la Veneția, apoi la Dar-es-Salam, apoi în soare, unde nu am îngăduit focului să-l facă scrum și după aceea l-am adus înapoi la Midland-City". Aici, ajuns în culmea atotputerniciei, autorul își dă brusc seama că este neputincios. Kilgor Traut refuză să-l recunoască. Autorul nu este demiurgul flaubertian ; de fapt, el nu este nimic altceva decît un personaj literar, întocmai ca și tînărul ce făcea procesele-verbale în *Cazul d'Arthez*. Deci, tot un personaj imaginar povestește despre un alt personaj. Și alte elemente deja cunoscute, precum maniera ironică, identificarea timpului ac-

țiunii cu timpul narațiunii ne amintesc de *Cazul d'Arthez*, de *Portretul de grup cu o doamnă* sau de *Don Quijote la Köln*. Și absența totală a subiectului său, în orice caz, reducerea lui la elementar țin de aceeași sferă. Ne aflăm în fața unor însemnări întîmplătoare sau cel puțin în aparență romanul îmbracă acest caracter.

Robert Musil prin jurnalul său a prevestit (într-un chip cu totul profetic — socotesc unii) era „însemnărilor zilnice", era jurnalului, deși în prefața lui el însuși declarase că ceea ce scrie „nu e artă" [13]. „Jurnalul, însemnările zilnice" reprezintă o formă congenitală a narațiunii moderne, foarte răspîndită, rezultat al „crizei descriptivismului" (după expresia lui Rolf Kieser [14]), determinată la rîndul său de concurența mijloacelor mass-media, de explozia informațională. Cu alte cuvinte, avem de-a face iarăși cu o specie care presupune informație „din mîna a doua sau chiar a treia".

Jurnalul intim în concepția tradițională nu este destinat unui ochi străin. În literatura contemporană, dimpotrivă, jurnalul presupune un cititor. Asemenea jurnale sînt bineînțeles subiective, personale, dar nu mai sînt intime. Ele nu conțin aproape deloc date de ordin biografic, nu sînt confesiuni. În schimb, ne oferă observații și comentarii asupra vieții, mărturii ale scriitorului, proiecte literare, subiecte nerealizate, fragmente nefinisate etc. Nu arareori ele cuprind și însemnări de călătorie. Maestrul și reprezentantul tipic al acestei specii literare este Max Frisch. Cel ce face însemnările zilnice este, în cazul lui, un autor fictiv, deci un personaj literar. Acest „eu", care nu are o întrupare deplină, devine un fel de intermediar între cititor și lumea de care acesta ia cunoștință, deci, cu alte cuvinte, se apropie de „aut" din romanul lui Böll sau de tînărul funcționar care face procesele-verbale în romanul lui Nossack.

Jurnalul este o formă nu numai fragmentară, lipsită de subiect, dar, în același timp, total străină de conven-

[13] Robert Musil, *Tagebücher. Aphorismen. Essays und Reden*, 1955, S. 31.

[14] Rolf Kieser, *Max Frisch, Das literrarische Tagebuch*, 1975, S. 83

ționalitate și de artificii : cele mai diferite impresii, observații, se notează pe hîrtie în ordinea în care au fost înregistrate de mintea sau ochii celui ce scrie. Deci, ne aflăm în fața unui procedeu pe care l-am remarcat și în *Cazul d'Arthez*, în *Micul dejun al campionilor* sau în *Tereza Batista*.

3

Caracterul subiectiv, viziunea lirică, cufundarea în lumea individualului și a psihologului nu sînt trăsături specifice numai artei moderniste, ci caracterizează arta modernă în ansamblul ei. E adevărat că moderniștii au folosit la maximum aceste procedee, probabil în virtutea înclinării lor către absolutizarea ideilor și formelor, ba chiar și a procedeelor. Atîta timp cît romanul realist occidental (așa cum s-a întîmplat în prima jumătate a secolului nostru) s-a menținut în planul narațiunii prin perspectiva eroului, el a evoluat pe un drum paralel cu cel al romanului modernist. De aci impresia unei interinfluențe în unele cazuri reală, în alte cazuri aparentă. Astăzi direcțiile de dezvoltare a romanului realist și a romanului modernist s-au depărtat substanțial. Explicația o găsim și în criza interioară pe care o trăiește modernismul. Modernismul, după părerea mea (și aici mă despart de cei care socotesc modernismul ca o sursă de denaturare și sărăcire a literaturii), este un fenomen specific al artei contemporane, determinat de epocă, legat de procesele ei ideatice și estetice. Un fenomen neunivoc și care nu are contururi riguros definite.

Labilitatea delimitărilor fenomenului poate fi explicată prin aceea că, rostind cuvîntul „modernism", suprapunem două noțiuni care nu coincid întru totul : *metodă și curent*.

Curentul modernist reprezintă un conglomerat foarte puțin stabil de grupuri și școli, diferite unele de altele, chiar în luptă unele cu altele. În anii zbuciumați dinainte și de după primul război mondial, scriitorii puteau adera, uneori cu totul întîmplător, la dadaiști sau la construc-

tiviști, puteau semna cutare manifest, și o făceau în speranța de a afla frați de idei, pe care pînă la urmă nu-i găseau.

De aceea, astăzi se simte tot mai mult necesitatea ca istoria literară să țină seamă de aceste realități și să purceadă la eliminarea din termenul, în acest caz amorf, de „modernism" a fenomenelor legate de el (să zicem, pe plan organizatoric), care nu se epuizează însă prin acest termen. Oricum, alternativa realism-modernism nu poate duce decît la o tratare simplistă, îngustă a problemei. De pildă, un fenomen precum arta lui Picasso aș propune să fie denumit „fenomen de avangardă". Și într-adevăr, „arta avangardistă" a fost un produs tipic al unei epoci revoluționare, în faza ei de început, una din „bolile copilăriei" generate de ea... Era o artă sinceră și plină de avînt, dar în același timp abstractă și nebuloasă ; elanurile ei erau alimentate de fantezia cea mai îndrăzneață. Tocmai de aceea realismul n-o satisfăcea și se simțea atrasă de romantism... Aceste trăsături stabileau punți de legătură între „avangardiști" și moderniști. Aceeași atracție spre astral, spre cosmic, spre universal, aceeași proslăvire a furtunilor și catastrofelor. Totuși punctul de plecare al moderniștilor era disperarea, pe cînd căutările „avangardiste" erau stimulate de speranțe. [15]

În ce privește modernismul *considerat ca metodă*, prin esența sa ideatică și estetică el are un caracter burghez, chiar dacă mulți dintre reprezentanții săi sînt net ostili burgheziei. Bineînțeles, noțiunea de burghez trebuie luată aici într-un sens cu totul diferit — mai vast și mai puțin definit — decît acela în care înțelegem formele „culturii de masă" contemporane, orientată întru apărarea societății burgheze. Modernismul este burghez în sensul în care împărtășește destinele istorice ale burgheziei în regres și ne apare ca o întrupare simbolic-apocaliptică a crizei ei spirituale. Din acest punct de vedere își află fundamentarea subiectivă și apar ca firești

[15] Pentru amănunte vezi D. Zatonski, *Što takoe modernizm ?*, *Kontekst—1974*, *Moscova*, 1975, p. 147.

impasul modernist, denaturarea modernistă a unor proiecții artistice.

Metoda modernistă se caracterizează prin viziunea haotică asupra lumii și de aci și reconstituirea universului ca un haos, ca o mișcare în cerc fără de sfîrșit și fără de sens, în care își schimbă reciproc locurile, noul cu vechiul, binele cu răul, tragicul cu comicul, legicul cu arbitrarul, matematica cu mistica, subiectul cu obiectul. Esența artei moderniste rezidă în această năzuință permanentă de a îmbina lucruri ce nu se pot îmbina, de a uni lucruri ce nu pot fi unite. Dar modernism în formă pură aproape că nu există, iar dacă ar exista, s-ar axa pe ideea de criză totală a creației. Altădată, cînd se vorbea de modernism se citau trei scriitori : Proust, Joyce, Kafka. Cu timpul, această triadă a suferit unele dezmembrări. De pildă, V. Dneprov, în lucrarea sa *Romanul secolului XX* (1965), l-a încadrat pe Kafka în rîndul realiștilor critici. B. Sucikov a făcut același lucru cu Proust. Acum V. Dneprov înclină să-l anexeze și pe Joyce la ceilalți doi. Eu unul socot că Proust, Kafka și Joyce țin totuși de modernism. Modernismul este, după mine, o noțiune cu un conținut pe deplin real. Cine a citit romanul lui Thomas Mann *Doctor Faustus* s-a putut convinge o dată mai mult de acest lucru. Rece, fără suflet, în același timp agresivă, demonică, un amestec de arhaism sălbatic și de construcții geometrice, muzica lui Adrian Leverkühn este ostilă armoniei, clarității și frumuseții. Dar reprezentantul modernismului în roman și deci obiectul central al criticii autorului nu este cîtuși de puțin o personalitate univocă. Leverkühn este și victimă, și călău totodată, și un artist de talent, și un distrugător de cultură. Și aceasta nu numai pentru că modernismul este contradictoriu în esența sa, ci pentru că sufletul oricărui artist modernist este și el plin de contradicții. Conflictele dintre școlile moderniste și dinăuntrul grupurilor moderniste sînt amplificate de conflictele ce se nasc în sufletele oamenilor de artă moderniști. Și numai dacă ținem seama de toate aceste contradicții putem aprecia cu adevărat fenomene ca Proust, Joyce sau Kafka. Aceștia sînt incontestabil, „părinții" modernismului. Precum se știe însă, toți trei reprezintă în același timp personalități literare

de mare talent, originale, care nu se identifică întru totul cu fenomenul pe care îl reprezintă și nici nu se mărginesc la el. Deci trebuie să admitem în principiu că există scriitori, exponenți de frunte ai modernismului, a căror operă nu se identifică întru totul cu acest curent. După cum, recunoscînd realismul și modernismul drept orientări antagonice, nu considerăm modernismul ca un curent dus la limită, închis în sine. Pentru a ne explica înrîurirea pe care au avut-o asupra prozei occidentale dintre 1920 și 1940 opere precum *În căutarea timpului pierdut*, *Ulysses* sau *Castelul*, se cere să admitem că ele au reflectat măcar unele aspecte esențiale ale epocii. În același timp, însă nu trebuie să socotim că tot ceea ce nu seamănă cu realismul secolului al XIX-lea se cere trecut în categoria modernistă, și că aceasta din urmă ar deține — cel puțin în Occident — poziții predominante.

Cei mai de seamă scriitori moderniști au jucat un rol important în modelarea formelor specifice ale artei secolului nostru. Dar au acționat ei în acest caz ca moderniști, în funcția lor specifică de reprezentanți ai modernismului sau nu? Răspunsul la această întrebare nu poate fi dat dacă nu ținem seama de esența epocii noastre, atît de contradictorie și atît de tragică, dar în primul rînd o epocă atît de măreață, caracterizată prin trecerea societății omenești de la capitalism la socialism. Acest răspuns nu poate fi dat decît cercetînd deschis și obiectiv, fără prejudecăți, concret, specificul fenomenelor de artă ale veacului nostru. Unii istorici literari se mulțumesc să nege pur și simplu influența reciprocă dintre arta realistă și arta modernistă în secolul nostru. Este însă imposibil să ignorăm existența obiectivă a unor forme noi de artă. Admițîndu-le și cercetîndu-le, le putem sau încadra total în sfera modernismului sau le putem supune unei analize diferențiate. Altă cale, a treia, nu există.

Astăzi cercetătorii sovietici înclină tot mai mult spre cercetarea diferențiată a curentelor moderniste.[16]

---

[16] Vezi *Soțialisticeskii realizm: rassțiriaiușciesia vozmojnosti i teoreticeskie sporî*, „Okteabr", 1967, nr. 4, p. 181.

Această poziție oferă perspective rodnice de înțelegere a artei din zilele noastre, de relevare a importanței operelor realiste și a specificului formelor realiste în secolul nostru.

Omenirea este astăzi mai mult ca oricînd interesată să-și făurească o artă însuflețită de idealuri progresiste, o artă a adevărului, artă legată de societate, de popor, conștientă de datoria sa față de acesta. Prin eforturi conjugate și discuții libere, procedînd la o disjungere a noțiunilor, vom contribui la afirmarea acestei arte care luptă pentru libertate, fericire și dreptate.

Secolul al XX-lea, secolul luminat de o măreață revoluție, secolul de-a lungul căruia continuă fără încetare o luptă grandioasă pentru om, pentru dreptul lui la dreptate, libertate, fericire, are nevoie de o artă însuflețită de omenie, de adevăr, de o artă conștientă de răspunderea sa față de societate și de popor. Și secolul nostru a creat o atare artă — arta realismului socialist.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

IURI DAVÎDOV

A FOST OARE OMUL DEPĂȘIT?

NU AR FI O EXAGERARE dacă am spune că „problema omului" este centrală în cultura contemporană, că diferitele ideologii în luptă se confruntă mai ales în problema destinului uman — de azi și de mîine — și că în acest domeniu își află verificarea variatele idealuri și convingeri ale veacului nostru. Dacă analizăm procesele literare specifice lumii contemporane, ajungem la concluzia că la temelia diferitelor curente se află o anume înțelegere a noțiunii de om și că deosebirile pe care le observăm între aceste curente țin de fapt de răspunsurile diferite pe care ele le dau la întrebarea: ce este omul, ce este individualitatea, personalitatea umană etc.

Chiar dacă la prima vedere s-ar părea că este vorba de confruntarea unor noțiuni și poziții „pur estetice", de predilecții și simpatii pentru un anumit sistem de procedee, evoluția ulterioară a acestora descoperă o atracție lăuntrică pentru anume „modele" de om, bine determinate. Interacțiunea dintre modelul filosofic al omului și întruparea acestuia în opera literară se observă în creația multor scriitori contemporani. E de ajuns să ne gîndim la Gabriel Marcel, la Camus sau la Sartre, scriitori și totodată filosofi, legătura dintre cele două ipostaze în opera fiecăruia fiind atît de strînsă și de multilaterală, încît „deconectarea" lor nu s-ar putea face decît într-un mod cu totul convențional. În ultima vreme, unii critici literari occidentali caută, în primul rînd, să releve într-o operă literară concepția despre om a autorului, pentru ca în temeiul acesteia să situeze opera într-o anume sferă, gravitînd în jurul unui anume centru.

De aceea ne și propunem în studiul de față să discutăm cîteva din concepțiile despre om, care au concu-

rat în filosofia burgheză în ultimii douăzeci și cinci de ani, să examinăm legăturile reciproce dintre ele, tendința lor generală de dezvoltare și înrîurire asupra artei în ansamblu, ca și asupra unor anume procese literare și estetice.

Asemenea analiză ni se pare cu atît mai importantă, cu cît ne îngăduie să relevăm unele aspecte esențiale ale *crizei generale* a conștiinței burgheze, legate de așa-numitul „faliment al umanismului".

•

Încă în ultimii ani ai vieții sale, Nietzsche lansase apelul : „să depășim" omul ca să îngrășăm terenul pentru apariția „supra-omului". De atunci, în țările capitaliste tema „depășirii" omului a devenit permanentă în paginile cărților de filosofie, ale revistelor literare, pe scena teatrelor sau chiar în filme.

Bineînțeles, nu toți cei ce cugetă la destinele veacului nostru și la „sfîrșitul" omului occidental ajung în final la concluzia categorică a imperativului nietzscheean : „Omul este ceva ce trebuie depășit". Nu oricine îndrăznește să-l îndemne pe om „să-și pună capăt vieții" pentru a se „jertfi pămîntului" și a-l face să devină cîndva „pămînt al supraomului". Nu oricine își poate asuma răspunderea de a îndemna pe individ să-și pună capăt zilelor, încercînd să-l convingă că această voință „de a muri" este suprema lui virtute. În fața unei atari perspective, unii simt o tristețe fără de margini, alții o resemnare sceptică, alții o resping tacit. Cu toată poziția variată față de această perspectivă, continuă să crească numărul de gînditori și oameni de artă vest-europeni dispuși să-i recunoască fatalitatea imuabilă.

Sensul cultural-istoric al unei atari mentalități a fost exprimat cu destulă pregnanță de Alexandr Blok încă în primii ani de după Revoluție. El a redus la un numitor comun toate exclamațiile de disperare, de entuziasm sau de ostilitate, considerînd că acest numitor este „criză" sau chiar faliment al umanismului, înțeles ca un tip individualist (adică burghez) de contemplare și de cultură.

„Ne-am deprins să denumim *umanism* în primul rînd acea mișcare viguroasă care în ultima fază a Evului mediu a cuprins mai întîi Italia, iar apoi întreaga Europă, aducînd lozinca *omului*, a personalității umane libere. În felul acesta, trăsătura primordială și de bază a umanismului era *individualismul*." [1] „Mișcarea, al cărei punct de plecare și scop final era personalitatea umană, a putut să crească și să se dezvolte atîta timp cît personalitatea umană a fost motorul principal al culturii europene. Știm că primii umaniști, creatori ai științei independente, ai filosofiei, literaturii, artei și școlii laice aveau o atitudine de vădit dispreț față de mulțimea necioplită și ignorantă. Am putea să-i condamnăm pentru aceasta din punctul de vedere al eticii creștine, dar și în această atitudine a lor ei erau credincioși spiritului muzicii, întrucît pe vremea aceea masele nu reprezentau o forță culturală motrice, glasul lor în orchestra istoriei mondiale nu era predominant. Cînd însă pe arena istoriei europene a apărut o nouă forță motrice, care nu mai era personalitatea umană, ci masa, s-a produs criza umanismului." [2]

Pentru gînditorii marxiști această situație, pe care filosofia culturii occidentale a început s-o conștientizeze (mai mult sau mai puțin clar) doar la hotarul secolelor al XIX-lea și al XX-lea, nu era nici neașteptată, nici semn de impas. Niciodată marxismul nu a vehiculat formula „falimentului umanismului" cu tragismul caracteristic pentru filosofia culturii occidentale.

Marx și Engels au subliniat *caracterul profund contradictoriu, antinomic* al principiilor umanismului renascentist, avînd în vedere inevitabilele paradoxuri și conflicte dramatice, la care trebuia să ducă și, într-adevăr, a dus afirmarea acestor principii în condițiile capitalismului.

În ce privește ideea renascentistă de dezvoltare multilaterală a individualității umane, care — într-o formă radical schimbată — s-a integrat în idealul comunist,

---

[1] A. Blok, *Kruşenie gumanizma*, în *Sobranie socinenii v. 8 tomah*, t. 6, Goslitizdat, Moscova-Leningrad, 1962, p. 93.

[2] *Ibidem*, p. 94.

Marx socotea că ea se poate realiza în capitalism numai în forma sa *direct opusă*, „ca o totală golire... ca o totală înstrăinare... iar năruirea tuturor scopurilor unilaterale și determinate ca o jertfire a scopului în sine unui scop cu totul exterior.“ [3]

Trecerea capitalismului „liber“ în faza capitalismului monopolist de stat a putut doar să înrăutățească această situație extrem de favorabilă întăririi poziției acelora, care aflau *sensul existenței lor* în a demonstra nonsensul unor noțiuni precum om, personalitate, individualitate etc.

Dealtfel, în ciuda adîncirii permanente a antinomiilor concepției renascentist-romantice a omului, tema „depășirii“ omului afla în cultura occidentală o rezonanță variabilă, cu afluxuri și refluxuri, ba ieșind în avanscenă, ba retrăgîndu-se în plan secundar, pentru a răsuna apoi cu și mai multă putere. Dezbătută cu ardoare în deceniile al doilea și al treilea ale secolului nostru, această temă părea să fi fost temporar scoasă de pe ordinea de zi în următoarele două decenii, cînd toate forțele fizice și spirituale ale omenirii s-au coalizat în lupta împotriva întrupării reale a barbariei și a lipsei de omenie, împotriva fascismului.

După cel de-al doilea război mondial, tema „declinului omenirii“ a devenit treptat dominantă în conștiința socială a Occidentului capitalist, deși a răsunat cu accente de maximă deprimare încă din primii ani de după război [4]. În această perioadă publicul era înclinat să asculte glasul gînditorilor, care încercau să propună soluții de „echilibru“ în locul „falimentului general“ al omului și al valorilor individuale, predicat pe la 1920. Printre gînditorii de acest tip se înscrie și filosoful catolic Romano Guardini, care a publicat în 1950 cartea

---

[3] K. Marx și F. Engels, *Socinenia*, t. 46, partea I, p. 446.

[4] Vezi cartea lui Horkheimer și Adorno, *Dialectica iluminismului*, terminată în 1944 (publicată în 1947), precum și lucrarea lui Horkheimer, *Întunecarea rațiunii* (1947). Este interesant că ambele cărți, scrise în cheie apocaliptică, nu și-au găsit la data respectivă cititorul, pentru a deveni foarte căutate după două decenii.

Sfîrşitul epocii moderne, care constituie un bilanţ al evoluţiei concepţiilor sale. [5]

„OMUL FĂRĂ PERSONALITATE"

Pentru a înţelege exact intenţiile principale ale cărţii lui Guardini trebuie să avem mereu în vedere subtextul ei, ceea ce autorul trece în paranteză, drept ceva de la sine înţeles pentru un cititor intelectual european, pe la 1940—1950. Între aceste paranteze s-au găsit lucruri destul de importante, care astăzi, la distanţă de un sfert de veac de la apariţia lucrării, impun anumite comentarii şi explicaţii. În primul rînd e vorba de senzaţia ce l-a stăpînit pe Guardini şi pe unii dintre cititorii săi (cei care sînt trecuţi de obicei ca făcînd parte din „clasele de mijloc") precum că civilizaţia europeană ar fi intrat în „amurg", cel puţin pentru acea formă istorică a culturii pe care o cunoaştem începînd cu epoca Renaşterii ; întrucît Europa astăzi trăieşte „după amurg", ea are nevoie de repere care să-l ajute pe „omul european" să-şi croiască drum *prin noapte* — senzaţie, după cum vedem, destul de pesimistă, care nu poate contribui la formularea unei concepţii tonice despre lume.

În al doilea rînd, e vorba de convingerea lui Guardini că „amurgul Europei" este profund legat de „răzvrătirea maselor" (formulă aparţinînd lui Nietzsche, căreia Ortega y Gasset i-a dat o largă circulaţie), că apariţia „maselor" pe arena istorică a marcat „sfîrşitul" unei epoci istorice şi începutul alteia noi — epoca maselor şi a mişcărilor de masă. De aceea, în această nouă epocă, fără rezolvarea *pozitivă* a problemei „maselor" (în antiteză cu simpla *constatare* negativistă la Ortega), este imposibil să avem o orientare în planul viziunii despre lume.

Întocmai ca şi Ortega y Gasset, Guardini leagă apariţia „masei" în accepţiunea contemporană de dezvol-

[5] Romano Guardini, *Das Ende der Neuzeit. Ein Versuch zur Orientirung*. Würzburg, 1950 (Neunte unveränderte Auflage, 1965). În continuare se citează după ultima ediţie.

tarea marii producții industriale standardizate, care creează după chipul și asemănarea sa pe acest „om de masă", caracterizat prin trăsături ca : „mediocritate", „depersonalizare", „anonimat", cu alte cuvinte „un individ standardizat". Acest „om de masă" — lipsit de originalitate, supus înrîuririlor și îndrumărilor nivelatoare venite din afară — se află la antipodul total al idealului individualității spontane și creatoare, care nu ascultă decît de propriul său geniu, ideal cultivat de civilizația europeană din Renaștere și care și-a găsit închegarea deplină în romantism.

Guardini era convins că și tehnica modernă și „omul de masă" sînt fenomene de durată. De aceea el nu a urmărit critica „omului de masă" de pe poziții renascentist-romantice, ci a mers pe un *drum diametral opus*, căutînd să insufle conștiinței burgheze ideea că trebuie *să-l înțeleagă* și *să-l accepte* pe acest „om de masă", care întruchipează „destinul" epocii noi, destin ce nu poate fi evitat. Poți doar „convietui" cu el, reușind să-i înțelegi *sensul aparte*. Acest sens îl poate înțelege doar cel care încearcă să pătrundă rațiunea de a exista a „omului de masă", acesta este și el totuși om, deci *forțat* să trăiască, de vreme ce destinul l-a adus la viață, și, ca orice om, *dorește* să afle un sens existenței sale.

Guardini respinge ideea *de a identifica* „masa contemporană" cu „mulțimea umană amorfă", care constituia în Epoca modernă un fundal pentru „individualități izolate, de excepție", adică pentru cei ce, asemenea lui Cesare Borgia și Benvenuto Cellini, au reușit să-și realizeze subiectivitatea, unică și irepetabilă, în opoziție cu cei „mulți, prea mulți", ce le-au servit drept piedestal. După părerea lui Guardini, omul „de rînd" în Epoca modernă ar fi dorit să se realizeze în același fel cum au făcut-o reprezentanții „aristocratici" (în sensul cel mai larg — nu numai „ereditar" — al cuvîntului) ai epocii sale, dar, prin forța împrejurărilor, n-a reușit să atingă acest nivel. Aceasta este după Guardini diferența hotă-

---

[8] Vezi Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, Bde I—II, 1918—1922, și Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Madrid, 1930.

rîtoare dintre „mulțimea amorfă" de indivizi, cărora destinul le-a refuzat șansa „împlinirii" și „masa în sens contemporan", pentru reprezentanții căreia asemenea gen de „autorealizare" nu mai reprezintă nici cerință lăuntrică, nici ideal, care să dea *cu adevărat* sens existenței lor și să trezească în ei voința de a lupta.

Dacă „mulțimea amorfă" a Epocii moderne, epocă în egală măsură „renascentistă" și individualistă, a apărut ca un rezultat al emancipării omului de sub jugul oricăror relații de dependență (între altele și a unor relații de care nu ar fi fost cazul să se emancipeze), „masa", a cărei apariție a marcat *sfîrșitul* acestei epoci, este în concepția lui Guardini un produs al unui proces de altă orientare. Ea este rezultatul „structurii" mai sus amintitei „mulțimi", pe baza dezvoltării tehnico-științifice, prin raportarea forțelor și capacității, înclinărilor și necesităților oamenilor la industria mare în genere [7]. Această raportare se referă și la „reprezentanții cei mai dezvoltați ai masei", aceia care „creează etica masei și o modelează ca stil", adică cei care în „epoca Renașterii" ar fi fost aleși ai soartei, aristocrați ai autorealizării. „Omul de masă" nu cunoaște năzuința spre afirmarea unicității sale, a „inițiativei sale proprii". Dimpotrivă, om „fără personalitate" [8], el este mai curînd înclinat să trăiască după programul care îi este „dat" de diferite organizații.

Deși cartea pare a fi scrisă pe un ton obiectiv, Guardini este departe de a considera procesul de formare a noului tip social-istoric al „omului de masă" într-o perspectivă optimistă. El este îngrijorat de faptul că în societatea burgheză „de masă" dispare respectul pentru viața particulară a omului, ea devenind un obiect de evidență statistică și de administrare — tendință care la limită generează primejdia fascismului. Totuși filozoful nu socotește că aceste pierderi ar fi dus la degradarea omului și la pierderea potențialului spiritual uman în forma lui supremă, la pierderea a ceea ce am putea numi „principiul divin" al ființei umane. În acest

[7] Romano Guardini, *op. cit.*, S. 66.
[8] *Ibidem*, S. 67.

sens, „omul de masă" nu este pentru gînditorul catolic mai puțin demn de atenția și respectul nostru pentru năzuințele sale ideale decît individul renascentist, care, într-adevăr, pare a fi mai impunător, dar, am spune noi, nu atît pe plan etic, cît mai ales pe plan estetic.

Caracterul limitat al punctului de vedere estetic asupra „omului renascentist" decurge din faptul că acesta se întemeiază pe ignorarea *conștient-inconștientă* a celor „mulți, prea mulți" pe seama cărora se realizau „personalitățile titanice" (Nietzsche, unul dintre cei puțini care au tratat acest punct de vedere cu toată consecvența posibilă, a arătat în mod convingător ce înseamnă el în fapt, fără a se opri asupra monstruozității concluziilor sale). Fiind un filozof religios, Guardini nu a putut să facă abstracție de punctul de vedere etic, și deci nu a putut evita întrebarea ce anume se va întîmpla cu „cei mulți" ; este oare drept, în sensul suprem al cuvîntului, ca aceștia să nu aibă posibilitatea să se realizeze, să-și dezvolte și să-și afirme „principiul divin", care există în fiecare om ? Într-adevăr, cel ce nu este lipsit de simț moral nu poate să nu audă glasul celor „umiliți și obidiți". Iar cel ce-a auzit acest glas (chiar dacă nu va rămîne dominat de el pe viață, cum s-a întîmplat cu Dostoievski) va face totuși bilanțul cuceririlor și pierderilor pe care le înregistrează personalitatea umană în condițiile de la „sfîrșitul" Epocii moderne, pornind nu de la unul, ci de la cele două poluri ale tipului uman renascentist în faza lui finală. Așa a și încercat să facă Guardini atunci cînd a vorbit de trecerea de la „individul renascentist" la „omul de masă".

Se pune totuși întrebarea : îi este oare hărăzit personalității umane *în sensul strict al acestui cuvînt* să se mențină într-un „secol al maselor" ? Și oare tot ceea ce constată Guardini în legătură cu caracterizarea „omului de masă" nu vine în contradicție evidentă cu principiul individual, cu „embrionul" personalității ? Guardini situează această întrebare în centrul meditațiilor sale despre perspectivele omului. După părerea lui, la cumpăna secolului al XX-lea în fața omului se deschid două posibilități : sau își pierde orice personalitate, dizolvîndu-se în totalitatea mecanică a unor funcții mecaniciste,

pe care le realizează (indiferent dacă e vorba de producție materială sau de cea „spirituală", de „producerea culturii"), sau reușește să se distanțeze de ele, să se salveze de atomizare, concentrîndu-se în sine însuși — chiar cu prețul renunțării la desfășurarea în afară, la făurirea extensivă a unor „forme exterioare".

E adevărat că cel ce își păstrează în esență personalitatea cu prețul acestei autolimitări seamănă foarte puțin cu personalitatea multilateral dezvoltată în sens renascentist. În consecință, Guardini este înclinat să renunțe la noțiunea de personalitate, care i se pare strîns legată de ideea „autodesfășurării *extensive*" și propune noțiunea de „persoană", mai potrivită după părerea lui, întrucît conține „nucleul" *metafizic al personalității*, care se păstrează și după lichidarea acesteia din urmă (așa cum acest „nucleu" a existat, afirmă filozoful, și înainte de apariția personalității în actuala ei accepție, moștenită de la Renaștere).[9] Trăsătura principală caracterizînd „persoana" și deosebind-o de personalitate este, după Guardini, *autoconcentrarea* (înțeleasă aproape stoic), concentrarea centrului de greutate în *sine însuși*, adică în relația cu divinitatea, și *nu* cu lumea.

Această autoconcentrare a „persoanei" se identifică pentru Guardini cu definirea spirituală, cu autodeterminarea morală a omului — în antiteză cu „autodispariția", care, după opinia gînditorului catolic, amenință personalitatea năzuind spre desfășurare extensivă și a dus-o, într-adevăr, la faliment.

Ce înseamnă aceasta din punct de vedere social-psihologic o aflăm cel mai bine comparînd cele spuse cu concepțiile sociologice burgheze contemporane, care apelează la noțiunea de „rol" și prezintă personalitatea ca o „îmbinare de roluri"[10]. Individul care apare ca o îmbinare de „roluri" variate, adesea excluzîndu-se unul pe altul, seamănă cu un general ce dă ordin să se bom-

---

[9] *Ibidem*, S. 68.

[10] T. Parsons, *The Structure of social action*, Glencoe, 1949 ; R. Dahrendorf, *Homo soziologicus* : versuch zur geschichte, bedeutung und kritik der kategorie der sozialen Rolle — în : R. Dahrendorf, *Pfade aus Utopia, Arbeiten zur Theorie und Methode der Soziologie*, München, 1967.

bardeze o localitate și în același timp este membru activ al unei societăți de binefacere, deci de fiecare dată se află în fața unei necesități stringente : pentru „a funcționa în mod optim" în unul din rolurile sale trebuie *să uite* de toate celelalte, în orice caz de acelea care contrazic mai mult rolul pe care-l joacă în momentul respectiv.

Ce înseamnă în fiecare clipă să uiți de rolul tău din clipa anterioară, ce înseamnă să formezi în tine deprinderea unei atari „amnezii" ? Înseamnă să pierzi sentimentul de *autoidentitate*, sentimentul propriei tale „persoane", care se realizează numai printr-o raportare a fluxului continuu de trăiri sufletești la ceva stabil, neschimbător, absolut.

Trebuie să remarcăm însă că Guardini uită cu totul de problema autorealizării morale a „persoanei" și că noțiunea de „persoană", așa cum o înțelege el, este destul de confuză ; filozoful recurge mai ales la metafore, între care și cea a însemnării omului de către Dumnezeu. Elementul fundamental al personalității, care se transmite, după părerea lui Guardini, și „persoanei", constă în aceea că *fiecare* om, indiferent dacă a reușit sau nu să se realizeze, este însemnat de către divinitate, cu alte cuvinte, se află într-un anumit raport cu ea : în lumina acestui raport se definesc și trăsăturile „chipului" său, ale „persoanei" sale, pe care trebuie să le mențină.

Este un „minimum" care rămîne de pe urma „personalității renascentiste", atît de bogată și de variată, un minimum cu ajutorul căruia însă „omul mai poate să rămînă om" [11] chiar cînd ajunge un individ din masă.

Fiecare „persoană" este irepetabilă. Dar nu este vorba de irepetabilitatea renascentistă, ci doar de faptul că omul *nu poate fi înlocuit* prin altul în actul deciziilor lui de răspundere și în opțiunile morale. Aceasta și face ca fiecare persoană să fie cu totul *neasemănătoare* alteia. Dacă fiecare „persoană" este irepetabilă în sensul *absolut* al cuvîntului și își poate afirma această calitate a sa *în orice condiții* — prin actul deciziei morale în

[11] Romano Guardini, *op. cit.*, S. 69.

sensul dominării binelui asupra răului, atunci — conchide Guardini — e bine „*să fie mai mulți oameni*“ [12]. Cu alte cuvinte „societatea de masă“ apare în ochii lui Guardini nu numai ca un fenomen inevitabil, dar și *justificat din punct de vedere moral.*

Am putea spune că tabloul zugrăvit de Guardini este pătruns de acel „pesimism eroic“, de care vorbea Nietzsche, luminat de încercarea de a afla o licărire de speranță „dincolo“ de disperare.

Cu toată atitudinea critică relevînd *caracterul contradictoriu* al perspectivei zugrăvite de Guardini, nu putem să nu observăm elementul principal, care deosebește concepția lui de cea a altor variante burgheze contemporane de filosofie a culturii. Guardini consideră cu toată seriozitatea situația reală a faptelor, nu face abstracție de ea.

Socotind „omul de masă“ ca o *realitate istorică*, filosoful catolic merge întru întîmpinarea ei și încearcă să stabilească o legătură de unire între sensul *acestei* realități și sensul catolicismului.

Dacă ar fi să rezumăm *izvorul metodologic* al pozițiilor greșite ale lui Guardini ar trebui să spunem că gînditorul, arătînd judicios că „persoana“ nu se reduce la individualitate, a dat acesteia din urmă o interpretare atît de abstractă, încît a redus-o, de fapt, la zero. Subliniind necontopirea elementului personal (universal) cu individul din om, el a scăpat din vedere unitatea lor principială, legătura intimă dintre ele, caracterul lor indisolubil.

„AGONIA OMULUI“

În concepția lui Guardini un rol important îl joacă perspectiva istorică. Tipul uman format în Epoca modernă nu este nici singurul posibil, nici cel mai bun, nici măcar cel care ar deține anumite avantaje față de omul altor epoci, îndeosebi față de omul *Evului mediu.*

[12] *Ibidem*, S. 70.

Guardini, ca succesor al criticii profesate de catolicismul medieval la adresa individului burghez în formare, este înclinat să accentueze mai curînd pierderile decît achizițiile care au însoțit procesul istoric de „autorealizare" a personalității renascentiste în condițiile capitalismului. În aceasta rezidă deosebirea cea mai importantă dintre Guardini și cei care socotesc „modelul" renascentist al omului ca *cel mai adevărat*.

Acestora, perspectiva propusă de Guardini nu li se pare nici convingătoare, nici optimistă. E de ajuns să ne referim la Gabriel Marcel, filosof de înclinare religioasă și el, autorul eseului *Oamenii împotriva umanului*[13]. Pe Gabriel Marcel îl interesează problema în ce măsură *se poate socoti liber* omul secolului al XX-lea și dacă, într-adevăr, este el ca altădată, „de neînlocuit" în actul opțiunii morale ? Să luăm, de pildă, un caz limită în accepția lui Marcel : problema dacă să te sinucizi sau nu. Gabriel Marcel socotește că în epoca noastră „tehnocrații" au la dispoziție posibilități de a-l înrîuri pe individ chiar în această situație, lipsindu-l de capacitatea de a lua o decizie liberă. Deci astăzi omul nu este liber nici măcar în situația în care, după părerea stoicilor, putea afla *ultima libertate*, libertatea de „a înceta să mai existe".

Autorul cărții despre degradarea omului este convins că mijloacele de presiune psihologică asupra individului, realizate cu ajutorul științei și tehnicii moderne, fac întru totul posibilă substituirea actului „personal" al deciziei morale printr-o hotărîre apersonală și amorală, care impune individului opțiunea necesară celor ce dețin puterea. Spre deosebire de Guardini, G. Marcel este convins că „omul de masă" și-a pierdut nu numai individualitatea, aspectul ca „persoană", dar și orice simulacru al acesteia, și nu o va mai putea recupera niciodată. Și pentru G. Marcel, ca și pentru Ortega y Gasset „omul de masă" este „omul lipsit de orice ele-

[13] G. Marcel, *Les hommes contre l'humain*, Paris, 1961. În 1964 la Frankfurt a.M., cartea a apărut în traducere germană cu titlul : *Die Erniedrigung des Menschen (Degradarea omului)*, care ni se pare mai potrivit cu specificul lucrării (N. aut.).

ment individual" — punct de vedere care *în mod practic* duce pe gînditorul francez, în general, dincolo de preceptele religiei creştine.

Concepţia filosofului francez despre „omul de masă" este mai aproape de viziunea păgînă, care stăpînea în lumea elenă ; aici poporul era împărţit în cetăţeni liberi prin naştere, pe de o parte, şi oameni lipsiţi de dreptul de libertate — sclavii şi barbarii —, pe de altă parte. „Persoane" puteau fi numai cei liberi din naştere, ceilalţi nu.

Ideea „degradării" omului se întemeiază pe două postulate. Primul : numai „persoana" *(persona)* poate fi educată şi modelată. Al doilea : „omul de masă", individul obişnuit al „societăţii de masă" nu este şi nu poate fi personalitate. Cu alte cuvinte, cu „masa" şi cu produsul ei tipic — „omul de masă" — nu mai este nimic de făcut ; educaţi pot fi numai cei ce şi-au păstrat personalitatea, iar aceştia constituie o excepţie.

De aci concluzia categorică a filozofului francez : „Omul zace în agonie". Nu mai avem de-a face nici măcar cu „pesimismul eroic" al lui Nietzsche ; e o disperare totală, absolută, care încearcă în zadar să se „transcendenteze" pe sine, să-şi depăşească hotarele — pentru a ajunge la un ţel pozitiv. Căci ceea ce G. Marcel îi propune omului contemporan ca o alternativă pozitivă pare autorului însuşi a se asemui cu „ultima toaletă a condamnatului la moarte înainte de execuţie".

G. Marcel socoteşte că unica garanţie a libertăţii umane este legătura individului cu transcendentalul, deci cu ceea ce se află dincolo de graniţele „lumii obiectelor", de care nu se poate rupe „omul de masă", întrucît aceasta reprezintă pentru el începutul şi sfîrşitul existenţei sale. Într-o viziune mai îngustă decît a lui Guardini, G. Marcel scoate din sfera „relaţiilor cu transcendentalul" pe toţi „cei mulţi, foarte mulţi", refuzîndu-le caracterul de personalităţi.

Marcel exclude în principiu posibilitatea de a stabili „legătura cu transcendentalul" pentru *toţi cei* cărora nu le-au fost hărăzite funcţii *creatoare* în societate, celor ce au funcţii *mecanice*, maşinoforme. Această legătură rămîne apanajul oamenilor de artă, al unei elite crea-

toare. Cu alte cuvinte, toți cei care, încă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, formează masa populației în țările Occidentului capitalist, sînt condamnați de G. Marcel să nu cunoască sentimentul libertății adevărate, să rămînă „oameni fără chip", fără personalitate.

Tot atît de sectară și elitară, am spune „intelectualistă" (după expresia lui A. Belii), este viziunea lui G. Marcel despre personalitatea în veacul nostru. El acordă „dreptul" de a se considera personalități numai reprezentanților „intelectualității creatoare", pledînd pentru „o nouă aristocrație", care ar anihila primejdia de nivelare pe care o conține „societatea de masă". [14]

Este foarte simptomatic faptul că trăsăturile *burgheze-individualiste* ale concepției despre lume a lui G. Marcel se fac evidente în clipa în care filosoful catolic ne arată explicit ce anume înțelege prin „aristocrație" și „morală aristocratică". G. Marcel are în vedere mai ales trăsăturile estetice ale „aristocratismului" (onoare, cinste), în sensul în care acestea erau tratate și *stilizate* în Renaștere. În secolul „maselor", filozoful francez ne propune o rezolvare tipic renascentistă a problemei personalității. După părerea lui, deci, trebuie educați doar cei care se simt personalități, ajutați să se dezvolte doar cei care au putința de dezvoltare, cei ce sînt capabili să realizeze legătura lor cu transcendentalul în procesul muncii creatoare, — soluție care duce la *accentuarea* prăpastiei ce ar fi trebuit să fie lichidată. Totodată însă poziția teoretică a lui Marcel se caracterizează printr-o polemică — altfel moderată — la adresa individualismului hipertrofiat. El contrapune „eului" înțeles în plan romantic, adică „eu = eu", deci în primul rînd „eu" în relația *cu mine însumi*, noțiunea de „personalitate", în care „eu" este în același timp „eu" și în relația cu mine însumi, și în relația cu un altul. [15] Cu

---

[14] „Este absolut necesar, scrie Marcel în concluzia studiului său, să se nască o nouă aristocrație, întrucît trebuie să ținem seama de faptul cumplit că nivelare există numai la treptele cele mai de jos ale ierarhiei, dar nu există și nu poate exista nici un fel de nivelare îndreptată în sus" (*op. cit.*, S. 211).

[15] Gabriel Marcel, *Auf der Suche nach Wahrheit und Gerechtigkeit*, Frankfurt a.M., 1964, S. 134.

alte cuvinte, din punctul de vedere al *constituirii* „personalității" mele, atitudinea mea față de „un altul" este pentru mine tot atît de importantă ca și atitudinea mea „față de mine însumi".

În felul acesta, Marcel încearcă să dețină o poziție *intermediară* între individualismul renascentist romantic pe de o parte, și „colectivarea", tendința de constituire în colectiv, așa cum ne apare aceasta în condițiile „societății de masă", creată de capitalismul monopolist de stat din zilele noastre (cu alte cuvinte, în acea formă pe care Marx o denumea colectivitate „falsă", „pseudocolectivitate").

Nu putem evita întrebarea : oare în grupurile elitare, formate în urma dorinței de a te delimita de tendințele nivelatoare ale „societății de masă", nu vor deveni predominante tendințele de circumscriere a grupurilor în granițele lor înguste, ceea ce la rîndul său *va lăsa o anumită amprentă asupra conținutului spiritual al acestor grupuri*, le va lipsi de *caracterul lor universal* ?

De aceea nu este de mirare că tonul principal al cărții rămîne *escatologismul*, pe care Marcel nu reușește să-l detașeze de un *pesimism* fără perspective. Filosoful leagă conținutul propriei sale „conștiințe escatologice" de două momente din istoria secolului al XX-lea : lagărele de concentrare hitleriste, care joacă în eșafodajul teoretic al cărții rolul unui fel de „absolut negativ", și crearea bombei atomice, care rămîne pentru el „simbolul tendinței de autodistrugere a generației noastre". Totuși, faptul că aceste două momente și-au aflat expresia într-o viziune „escatologică" nu dovedește numai aspectul „faptic" al problemei. Escatologismul lui Marcel își are și *izvoarele sale teoretice* legate în primul rînd de anumite limite ale concepției acestui filosof despre personalitatea umană.

Viziunea limitată despre personalitatea umană l-a dus pe Marcel la imposibilitatea de a o înțelege ca o unitate între individual și universal. De aci situația paradoxală în care critica elitară a „societății de masă" devine o formă (chiar dacă inconștientă) a *apologiei* acestei societăți, întrucît „elita" apare doar ca *un antipod* al „masei" și nu are nici un alt sens.

Poate însă că o atare metamorfoză, care-l transformă pe gînditor într-o involuntară unealtă teoretică a acelor forțe pe care ar vrea să le distrugă, este într-o măsură și mai mare caracteristică pentru ideologii „Școlii de la Frankfurt" — Horkheimer și Adorno.

ÎNTRE INDIVIDUALITATE ȘI NEGAREA INDIVIDUALITĂȚII

Ideologii „Școlii de la Frankfurt" iau atitudine în același timp și împotriva „societății de masă", și împotriva individualismului. Dar „modelul" uman pe care îl propun este într-o măsură și mai mare tributar reprezentărilor renascentist-romantice decît la G. Marcel. De aci caracterul și mai accentuat pesimist al criticii lor îndreptate împotriva „societății de masă", ca și al meditațiilor lor despre destinele individului în secolul al XX-lea. Escatologismul lui Horkheimer și Adorno este și mai accentuat, pentru că ei nu cred în „transcendență".

Încă în articolul *Teorie tradițională și teorie critică*, publicat în 1937, un fel de manifest al „Școlii de la Frankfurt", Horkheimer scria : „Într-o societate bazată pe relații monopolist-capitaliste... individul pierde chiar și independența sa relativă. El nu mai are gînduri proprii" [16]. E interesant că încă pe atunci Horkheimer ajungea la concluzia pe care Marcel o va formula mai tîrziu: „Relațiile din interiorul societății capitaliste tîrzii fac ca... adevărul să se refugieze în... grupuri restrînse" [17]. E adevărat că, spre deosebire de Marcel, întemeietorul „Școlii de la Frankfurt" se referea nu la grupuri conservator aristocratice, ci la grupuri radical — și chiar „revoluționar" — aristocratice, care, în concepția lui, urmau să dea în viitor fericire omenirii, inclusiv clasei muncitoare „corupte" (?!) de capitalism. „Istoria ne învață — căuta să-i convingă Horkheimer pe adepții teoriei critice, la data aceea puțin numeroși — că asemenea

[16] Max Horkheimer, *Traditionelle und kritische Theorie*. Vier Aufsätze, Frankfurt a.M., 1968, S. 52.
[17] *Ibidem*.

grupuri urmărite, persecutate, dar intransigente, abia remarcate chiar și de partidele de opoziție, datorită agerimii lor într-un moment hotărîtor se pot evidenția pe primul plan."

În același timp, Horkheimer prevenea că aceste grupuri nu trebuie să-și pună speranța în vreun sprijin. Ele nu se pot bizui nici pe cultură, întrucît epoca burgheză tîrzie reproduce în mod inevitabil tendința de lichidare a culturii, de barbarie. Nu se pot bizui nici pe conștiința forțelor sociale progresiste, întrucît aceasta este ideologizată și coruptă. Într-un cuvînt, necesitatea istorică duce în chip fatal și inevitabil la izolarea „gîndirii atotpătrunzătoare", căreia nu-i rămîne nimic altceva decît „să se consolideze" [18].

Această versiune pe cît de pesimistă, pe atît de revoluționară, formulată de critica elitară la adresa „societății de masă", și-a aflat o amplă fundamentare social-filosofică în lucrarea comună scrisă de Horkheimer și Adorno, *Dialectica iluminismului* [19]. Obiectul principal al criticii îl constituie tipul „burghez" de personalitate umană, înțeles însă atît de larg, încît prototipul lui devine șiretul Odiseu, „prefigurare a individualismului burghez" [20]. Critica făcută de acești autori pornea de la o aberație, și anume : se critica „individul burghez" nu pentru individualismul său, ci pentru ceva ce *ii era diametral opus*. „Omul burghez" era criticat tocmai pentru ceea ce îl făcea să depășească individualitatea empirică considerată în parametrii săi naturali. Horkheimer și Adorno tind mereu să demaște în modelul „individului burghez", construit de ei, nu ceea ce îl făcea burghez, ci ceea ce îl făcea individ, personalitate, în sensul în care foloseau acești termeni reprezentanții filozofiei clasice germane și, în primul rînd, Kant. De fapt, în intențiile profunde ale acestor autori multe lucruri pornesc de la Nietzsche, de la „dionysismul" — *antiindivi-*

[18] Max Horkheimer, *op. cit.*, S. 33, 34.

[19] Max Horkheimer und Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M., 1969.

[20] *Ibidem*, S. 50.

dualist — nietzscheean, punînd sub semnul întrebării însuși „principiul individualității" care, afirmă ei, „a fost contradictoriu de la bun început" [21]. Contradicția ei o văd în două aspecte diametral opuse : în primul rînd, pentru că acest principiu poartă în el elementul „individualizării", adică al delimitării în raport cu întregul primigen al naturii și, în consecință, în raport cu colectivele umane care au trăit în armonie primară cu el. În al doilea rînd, pentru că „progresul individualizării s-a făcut pe seama individualității în numele căreia se realiza", astfel încît „burghezul" era „un nazist potențial" [22]. Cu alte cuvinte, autorii erau înclinați să critice individualitatea (supusă și așa nivelării și ostracizării în societatea burgheză tîrzie) *concomitent* și pentru faptul că era *prea mult* individualitate, și pentru faptul că era *prea puțin* individualitate.

În primul caz se critica tipul „burghez" al individului în genere, critica făcîndu-se de pe poziții aparent „ne-" și „antiburgheze". În cel de al doilea caz se critica nivelarea *aceleiași* individualități, care anterior fusese atacată pentru individualismul său burghez.

Caracterul ambiguu al criticii întreprinse de „Școala de la Frankfurt" împotriva „individului burghez" a determinat dintru început caracterul contradictoriu al concepției *estetico-sociologice* a lui Adorno, în special în *Filozofia muzicii moderne*. Pentru noi, aceasta capătă un interes deosebit, fiind o ilustrare a căilor prin care „concepția despre om", *cu rădăcini social-filozofice*, pătrunde în domeniul gîndirii teoretice despre artă și literatură, iar apoi începe să exercite o înrîurire chiar asupra proceselor artistice. Ne referim la cazul *Doctorului Faustus*, unde unul din personaje — Diavolul — monologhează folosind fără ghilimele citate din *Filozofia muzicii moderne* a lui Adorno. (Thomas Mann cunoscuse această lucrare în varianta ei manuscrisă. După publicarea romanului său, a dăruit un exemplar lui Adorno, întrucît acesta fusese „adevăratul său consilier secret".) Ulterior, în preajma lui 1960, odată cu activizarea miș-

[21] *Ibidem*, S. 164.
[22] *Ibidem*.

cării „noii stîngi", influența „concepției despre om" a lui Adorno (și în genere a „Școlii de la Frankfurt") asupra artei și a literaturii Occidentului capitalist a căpătat amploare și mai mare și nici astăzi nu putem spune că ea și-a pierdut importanța.

Teza care se află la baza concepției estetico-sociologice a lui Adorno își află poate expresia deplină nu atît în *Filozofia muzicii moderne*[23] (1949), cît mai ales într-o lucrare ulterioară, *Minima moralia*[24]. În această carte, care constituie un fel de culegere de aforisme și maxime, Adorno susține că viața subiectului „a devenit o aparență", întrucît „în etapa actuală a mișcării istorice" el este, de fapt, desființat de „obiectivitatea care îl strivește". Și dacă „vechiul subiect" „istoricește condamnat" mai există „pentru sine", el nu mai există „în sine".

În ceea ce privește *adevărata* artă și literatură, acestea, după părerea lui Adorno, apar totdeauna ca o *redare adecvată* a condiției omului în societate, năzuiesc totdeauna să fie exponente autentice ale elementelor din om asuprite de societate, care își păstrează totuși existența în adîncurile ființei lui ca o amintire despre trecutul „preindividual" și aspirație spre viitorul „postindividual". În felul acesta, în concepția lui Adorno arta apare ca un fel de „alter-ego" spion : pe de o parte ea reprezintă interesele individului („burghez", întrucît Adorno nu cunoaște un altul), apărîndu-l împotriva „societății capitaliste tîrzii", iar pe de altă parte reprezintă interesele elementului natural („preindividual"), oprimate în individ, apărîndu-le împotriva lui însuși. Aceste interese nu coincid totdeauna, căci stihia naturală „preindividuală" este și ea contrapusă „principiului individualizării", ca și „societatea capitalistă tîrzie", de pe poziții contrarii însă. De aci, poziția dublă a artei (sau, mai bine zis, a lui Adorno însuși, în calitatea sa de in-

[23] Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949 (se citează după ediția : Frankfurt a.M., 1958).

[24] Th. W. Adorno, *Minima moralia. Reflexion aus dem beschädigten Leben*, Berlin und Frankfurt a.M., 1951 (se citează după ediția din 1962).

terpret al adevărului despre om) ; pe de o parte, ea pare să deplîngă pe „individul burghez", văzut în momentul căderii sale, iar pe de altă parte, nu poate să nu simtă în această cădere *răzbunarea* pentru păcatele „individualizării" (desigur „burgheze"), îndreptată împotriva naturii și a tot ce este legat de ea.

Adorno elogiază ca *supreme cuceriri* ale artei secolului al XX-lea tocmai *acele tendințe* care, după propria lui mărturie, sînt de fapt *distrugătoare* și grăiesc despre „sinuciderea" artei. „În numele omeniei, scrie Adorno, comentînd muzica dodecafonică a lui Schönberg, arta trebuie să depășească neomenia lumii prin propria sa neomenie." [25] Ca și cum cantitatea de „neomenie" existentă în „societatea capitalistă tîrzie" se va micșora dacă vom căuta să distrugem și ultimele rămășițe ale omeniei acolo unde ele mai există — adică în sfera idealurilor umaniste care însuflețesc arta !

Această logică decurge din teza fundamentală a lui Adorno, după care „vechiul subiect" a murit, un altul nou nu s-a născut și artei nu-i rămîne altceva decît să se ocupe de demascări : să demonstreze iar și iar că pînă și acolo unde subiectivitatea s-a mai menținut, ea există numai „pentru sine", nicidecum „în sine", și de aceea nu merită decît discreditare, ca o *aparență*, o iluzie „istoricește depășită" etc. După cum vedem, spre deosebire de teoriile conservatoare ale celor ce apără ideea artei elitare, Adorno, cu orientarea sa radicală, socotește că „anihilarea" principiului individual-subiectiv are loc nu numai în arta și cultura „de masă", dar și în cea „elitară". În cazul acesta se pune însă întrebarea dacă își mai are rostul critica elitară împotriva „culturii de masă", făcută de Horkheimer și Adorno încă în *Dialectica iluminismului ?* Și care este sensul opoziției stabilite de Adorno între arta „adevărată" („critică" și, în ultimă instanță, deci, elitară) și arta „neadevărată" („de masă") ? Căci și într-un caz , și în celălalt dispar individualitatea și subiectivitatea la care apelau concepțiile elitare conservatoare. E greu să găsim la Adorno un răspuns univoc la nedumeririle de acest fel. În cele din

[25] Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 126.

urmă, el trebuie să recunoască că-i *lipsește temelia*, care ar permite să se tragă o linie netă de demarcare între aceste forme de cultură și de artă. Și rezultă că în „arta de masă" avem de-a face cu o *totală* anihilare a elementului individual-subiectiv, iar în cea „elitară" — cu *procesul* acestei anihilări, cu situația în care individualitatea încă n-a dispărut cu desăvîrșire, ci se află doar *„în momentul" dispariției*.

Cu alte cuvinte, dacă „omul de masă" înseamnă o totală dispariție a oricărei individualități, artistul „critic" reprezintă un model de om care *balansează la limita* „între" individualitate și negarea acesteia. *Unica dovadă* că acesta din urmă nu și-a pierdut încă individualitatea o constituie poziția sa critică de *universală demascare*, pe care o întreprinde pentru a demonstra totala dispariție a elementului individual și personal în „lumea burgheză tîrzie". Numai demonstrînd un *act de sinucidere creatoare*, artistul „critic" își poate demonstra *capacitatea de a crea* în condițiile „civilizației capitaliste tîrzii". Numai arătînd cît este de *neputincioasă* individualitatea lui creatoare, demascîndu-i goliciunea, lipsa de conținut, artistul „critic" își poate afirma individualitatea.

Dezvoltînd principiile lui Adorno, succesorii săi de diferite nuanțe și din diferite domenii au mers pe linia absolutizărilor. În locul îndemnului de a balansa între cultură și negarea ei, studenții extremiști vest-germani (între care mulți au audiat cursurile lui Adorno la universitatea din Frankfurt) au lansat lozinca : „Jos cultura !". În locul îndemnului de a balansa între artă și non-artă, teoreticienii avangardei muzicale au lansat lozinca : „Jos arta !". În locul îndemnului de a balansa între individualitate și negarea ei, a fost lansată lozinca: „Jos individul — trăiască colectivul (grupul, „comuna" etc.) !"

„GRADUL ZERO" AL OMENIEI

În preajma lui 1960, adică în perioada cînd mișcarea „noii stîngi" abia începuse, ideea „morții omului" deve-

nise o adevărată *modă* în cercurile intelectuale din Occidentul capitalist. Așa cum arată J. M. Domenach [26], liderul personalismului francez contemporan, acest proces este legat în artă de numele lui Beckett, Ionescu, Robbe-Grillet și al altor reprezentanți de seamă ai literaturii și artei de avangardă, care nu s-au mulțumit cu rolul de martori ai „anihilării" omului, dar au *afirmat* această anihilare ca punct de plecare al căutărilor lor creatoare, devenind astfel, cu voie sau fără voie, apologeții fenomenelor pe care le-au fixat.

Ideea ambiguă a „morții omului" este apărată în filosofie, după părerea lui Domenach, între alții de Lévi-Strauss cu teoria „sălbaticului etnologic" ; în politică, purtătorii ei au fost studenții de „extremă stîngă". Numitorul comun al tuturor acestor tendințe este barbaria „contraculturii", forma în care se afirmă la ora actuală în Occident „subcultura tineretului" (derivată a „culturii de masă", creată special pentru tineret cu ajutorul unor „idoli" populari).

Pentru Domenach, precursori ai antiumanismului de astăzi sînt Ionescu și Beckett, practicieni și în parte teoreticieni ai „absurdului" în așa măsură, încît e greu să-ți dai seama dacă deplîng „gradul zero" al omeniei pe care îl constată, dacă îi îndeamnă pe contemporani să se opună tendinței de dezumanizare, sau o consideră un verdict al istoriei fără drept de apel. Dar adevăratul prevestitor al „noului val" de antiumanism este A. Robbe-Grillet, ca unul care prezintă „moartea omului" drept „fapt" și nu ca una din „perspectivele posibile".

Toți laolaltă, Beckett, Ionescu și Robbe-Grillet sînt precursori ai lui Lévi-Strauss și ai altor filozofi moderni, care au făcut în domeniul filozofiei ceea ce respectivii scriitori au făcut în domeniul artei. „Noul roman" al lui Robbe-Grillet și al urmașilor săi, în care a dispărut nu numai personalitatea umană, dar și istoria și timpul în genere, este considerat de Domenach ca prototip al structuralismului născînd la data aceea, cu ten-

[26] J. M. Domenach, *The attack on humanism in contemporary culture*, „Concilium", v. 6, 1973, nr. 9, pp. 17—28.

dința sa de „totală lichidare" a elementului individual, al personalității.

Fapte analoage se pot observa și în cultura americană contemporană, așa cum ne-o arată Daniel Bell, cunoscut sociolog american și unul din autorii concepției la modă în Occident a „societății post-industriale" [27]. Poziția lui Bell e și mai puternic impregnată de pesimism. El socotește că nu e vorba de o *tendință înlăuntrul* culturii apusene „moderniste" (după 1920) și „post-moderniste" (după 1960), ci de o cultură *aparte*, pe care, spre deosebire de cea tradițională, o denumește „cultură adversă".

În ce privește cultura burgheză tradițională, aceasta, după părerea lui Bell, nu mai dispune de puterea de a rezista în fața „culturii adverse".

Zeul acestei noi religii este *negarea*. Nu există altă divinitate decît *Negarea*, iar artistul avangardist este Profetul ei. Din timp în timp, Negarea se „concretizează", concentrîndu-se asupra unor obiecte : burghezul și civilizația burgheză, masele și societatea de masă, alienarea și lumea alienării, primejdia nucleară și societatea corespunzătoare. Negarea este abstractă, devine negare în genere sau, ca să folosim expresia lui Lenin, „negare zadarnică". Spre deosebire de alte tendințe spirituale cunoscute în cultura europeană, avangardismul *nu se caracterizează prin ceea ce a creat, ci prin ceea ce a supus nimicirii :* a lichidat, a demascat, a respins, a dărîmat. „Mitul de bază al modernismului", așa cum s-a format el încă în primul pătrar al secolului al XX-lea, se bizuie pe ideea „totalei nimiciri", conștientizată adesea de avangardiști ca idee a „revoluției totale" (sau „permanente"), dar și ca slujire a Nimicului, Neființei etc.

În arta plastică, această năzuință negativistă duce, după părerea lui Bell, la desființarea perspectivei și a principiului „figurativului", în muzică — la lichidarea tonalității și a succesiunii temporale, în artă în genere — la dispariția granițelor dintre specii și la desființarea

[27] D. Bell, *The cultural contradictions of capitalism*, in : „Capitalism to-day", New York, 1971, p. 18.

operei de artă ca întreg. În conștiința estetică, în ansamblul ei, duce la discreditarea criteriilor și a ierarhiei axiologice. În conștiință, ca atare, la dispariția „eului" ca centru, ca nucleu al conștiinței ce duce la o ierarhizare a „lumii conștiinței".

Nu putem să nu fim de acord că tabloul crizei prin care trece *civilizația burgheză*, zugrăvit de Domenach și Bell, este confirmat de realitate. Ideea „sfîrșitului omului" se apropie de principiile individualismului renascentist, ale individualismului burghez în genere. Deci, la temelia acestei idei se află „imaginea omului" de tip renascentist romantic. Întrucît asemenea tipuri de personalitate umană nu se pot vedea în jur, ca unele care nu mai există în realitate, „renascentiștii" contemporani au ajuns la concluzia falimentului personalității în genere. Și în măsura în care ei porneau de la aceste concluzii ca de la „un adevăr absolut", trebuiau să devină inevitabil antiumaniști. Mai mult decît atît, trebuiau să devină nihiliști, întrucît la baza criticii lor au așezat Nimicul (absolutul negativ), absența sau negarea a tot ce este om și personalitate umană. Teoreticienii antiumanismului occidental din secolul al XX-lea sînt dominați atît de puternic de filosofia renascentist-individualistă a personalității, încît sînt gata mai curînd să admită totala lichidare a principiului individual, decît să renunțe la această filosofie în favoarea unei înțelegeri *mai ample generale* și *universale a personalității*.

Toate discuțiile despre „sfîrșitul omului", despre „agonia omului", despre falimentul „principiului individualității" și altele s-au dovedit a prezenta asemănare cu ideile Diavolului din *Doctor Faustus*, cînd încerca să-l ademenească pe tînărul compozitor Adrian Leverkühn. Cu acest prilej s-a dezvăluit și „misterul" Diavolului însuși, care s-a dovedit a nu fi cîtuși de puțin o figură demonică, ci doar un banal „eunuc al industriei", și încă unul mult îmbătrînit față de cel de care vorbește pentru prima oară Karl Marx.

TABEL BIOBIBLIOGRAFIC

MIHAIL BAHTIN
(1895—1975)

Binecunoscutul autor al cărții de răsunet *Problemî poetiki Dostoevskogo* (prima ediție, 1929, a doua, 1963 ; ed. rom., 1970), savant cu vastă perspectivă filologică și filozofică, cu o erudiție remarcabilă în cele mai variate domenii ale istoriei literare universale, a lăsat un număr mare de studii grupate în jurul cîtorva probleme care l-au preocupat în mod deosebit de-a lungul anilor de studiu și cercetare. În centrul atenției sale au stat problemele formei și ale conținutului *(Problemî soderjaniia, materiiala i formî v slovesnom hudojestvennom tvorcestve)*, ale romanului (*Slovo v romane*, 1934—1935), ale timpului și spațiului în literatură (*Formî vremeni i hronotopa v romane*, 1937—1938). Majoritatea acestor lucrări au văzut lumina tiparului în ultima perioadă din viața autorului, cum a fost cazul între altele și cu monografia *Tvorcestvo Rable i narodnaia kultura srednevekoviia i renessansa* (Moscova, 1965 ; ed. rom., 1974). După moartea scriitorului, a apărut volumul *Voprosî literaturî i estetiki* (Moscova, 1975), îngrijit încă de autor, unde se află reunite cele mai de seamă contribuții la teoria romanului și a prozei, la problema formei etc. Lucrările lui M. Bahtin, îndeosebi monografia închinată poeticii lui Dostoievski, au fost traduse în multe limbi străine, între care și în limba română.

GALINA BELAIA
(n. 1931)

Critic și istoric al literaturii sovietice ; se ocupă mai ales cu probleme de stil. Doctor în științe filologice. Autoarea lucrării *Zakonomernost stilevogo razvitiia sovetskoi prozî 20-h godov* (Moscova, 1977).

ANATOLI BOCEAROV
(n. 1922)

Critic și istoric al literaturii sovietice ; studiază fenomenul literar contemporan în raport cu viața socială și problemele etice. Doctor în științe filologice. Dintre lucrările sale mai importante citățm : *Celovek i voina* (Moscova, 1973), *Vospitatelnaia sila literaturi* (Moscova, 1976), *Trebovatelnaia liubov* (Moscova, 1977).

IURI DAVÎDOV
(n. 1929)

Sociolog, estetician, specialist în problemele filozofiei contemporane occidentale, ale culturii apusene. Doctor în științe filozofice. Autor a numeroase lucrări privind estetica existențialismului, a curentelor decadente de la începutul veacului, între altele al monografiilor : *Trud i svoboda* (Moscova, 1962), *Iskusstvo i elita* (Moscova, 1966 ; ed. rom., 1973), *Iskusstvo kak sotiologhiceskii fenomen. K. karakteristike esteticeskih vzgleadov Platona i Aristotelea* (Moscova, 1968), *Estetika nighilizma. Iskusstvo i „novie levie"* (Moscova, 1975).

NIKOLAI GHEI
(n. 1923)

Îmbină preocupările din domeniul teoriei literare cu cele de istorie a literaturii ruse clasice. Doctor în științe filologice. Desfășoară și o intensă activitate de critic literar, fiind des prezent în paginile unor reviste precum „Voprosi literaturi", „Novii Mir", „Literaturnoe Obozrenie". Volumele mai importante : *Esteticeskii ideal sovetskoi literaturi* (în colaborare cu V. Piskunov, Moscova 1962), *Mir, celovek, iskusstvo,* (în colaborare cu V. Piskunov, Moscova, 1965), *Iskusstvo slova* (Moscova, 1967), *Hudojestvennost literaturi. Poetika, stil* (Moscova, 1974).

MIHAIL HRAPCENKO
(n. 1904)

Critic și istoric literar, membru al Academiei de Științe a URSS, laureat al Premiului Lenin. Doctor în științe filologice. Cunoscut ca cercetător al operei unor scriitori ruși clasici precum Gogol și Tolstoi. Preocupat în ultima vreme de probleme de metodologie a cercetării literare, de aspectele moderne ale teoriei literare. Cele mai de seamă lucrări : *Tvorcestvo Gogolea* (Moscova, 1954), *Mirovozrenie i tvorcestvo* (Moscova, 1957), *Lev Tolstoi kak hudojnik* (Moscova, 1963), *Okteabrskaia Revoliuțiia i tvorceskie prințipî sotialisticeskoi literaturî* (Moscova, 1967), *Literaturnîe teorii i tvorceskii proțess* (Moscova, 1969), *Tvorceskaia individualnost pisatelea i razvitie literaturî* (Moscova, 1970), *Hudojestvennoe tvorcestvo, deistvitelnost, celovek* (Moscova, 1977).

VEACESLAV IVANOV
(n. 1929)

Unul din cei mai reputați lingviști de orientare modernă din URSS. Îmbină cercetările asupra fenomenelor de limbă cu cele privind fenomenul literar și artistic. Doctor în științe filologice. Membru al Academiei Britanice de Științe. Cele mai importante lucrări publicate în volume : *Sanskrit* (Moscova, 1960), *Hettskii iazîk* (Moscova, 1963), *Slaveanskie iazikovîe modeliruiușcie semioticeskie sistemî* (în colaborare cu V. Toporov, Moscova, 1965). *Issledovaniia v oblasti slaveanskih drevnostei* (în colaborare cu V. Toporov, Moscova, 1974) *Ocerki po istorii semiotiki v SSSR* (Moscova, 1976).

DMITRI LIHACIOV
(n. 1906)

Eminent specialist în istoria literaturii și culturii ruse vechi, *pe care le studiază în strînsă legătură cu procesul de dezvoltare* a altor literaturi și culturi vechi europene. Membru al Academiei de Științe a URSS, membru al Academiilor de Științe din Austria, Bulgaria, Ungaria, Iugoslavia, doctor honoris causa al Universi-

tăților din Oxford, Toruń, Edinburgh etc. Volume mai importante : *Naționalnoe samosoznanie drevnei Rusi* (Leningrad, 1945), *Vozniknovenie russkoi literaturi* (Leningrad, 1952), *Celovek v literature Drevnei Rusi* (Leningrad, 1958), *Kultura Rusi vremion Andreia Rubliova i Epifaniia Premudrogo* (Leningrad, 1962), *Poetika drevnerusskoi literaturi* (Leningrad, 1967), *Razvitie russkoi literaturi X—XVII vv. Znaki i stili* (Leningrad, 1973) etc.

IURI LOTMAN
(n. 1922)

Binecunoscut reprezentant al școlii semiotice din URSS, promotor al studiilor moderne în domeniul limbii și al literaturii. Sub conducerea sa apare la Tartu, unde lucrează ca profesor la Universitate, publicația *Semiotika*. Doctor în științe filologice. Specialist de asemenea și în probleme de literatură și cultură rusă, îndeosebi din domeniul secolului XVIII și XIX. Printre lucrările mai cunoscute citățm : *Lekții po strukturnoi poetike, vipusk I, Vvedenie, teoriia stiha* (Tartu, 1964 ; ed rom., 1970), *Analiz poeticeskogo teksta* (Leningrad, 1972), *Tipologhiia Kultur* etc. Multe din lucrările lui I. Lotman au fost traduse în limbi străine, între altele și în limba română.

DMITRI MARKOV
(n. 1913)

„Specialist în literaturile slave, preocupat îndeosebi de studiul istoriei literaturii bulgare mai vechi și mai noi. În centrul atenției sale stau și probleme de literatură comparată, cercetînd cu preferință în plan comparat destinele literaturilor sud-slave și balcanice. Doctor în științe filologice. Membru corespondent al Academiei de Științe a URSS. Autor al volumelor : *Bolgarskaia poeziia pervoi cetverti XX veka* (Moscova, 1959), *Bolgarskaia literatura naşih dnei* (Moscova, 1969), *Ghenezis sotialisticeskogo realizma* (Moscova, 1970), *Iz istorii bolgarskoi literaturi* (Moscova, 1973), *Problemi teorii sotialisticeskogo realizma* (Moscova, 1975).

VLADIMIR PISKUNOV
(n. 1925)

Îmbinînd o activitate susținută de critic literar, des prezent în paginile unor reviste precum „Literaturnoie Obozrenie", „Voprosî Literaturî", „Zvezda", etc. cu cea de istoric literar, manifestă o preocupare deosebită pentru problemele literaturii ruse de la începutul secolului XX și pentru cele ale diferitelor literaturi sovietice naționale (mai ales din Asia Centrală, ucraineană, din țările baltice). Doctor în științe filologice. Autorul volumelor: *Esteticeskii ideal sovetskoi literaturî* (în colaborare cu N. Ghei, Moscova, 1962), *Mir, celovek, iskusstvo* (în colaborare cu N. Ghei, Moscova, 1965), *Andrei Belii* (București, 1975), *Sovetskii roman-epopeia*, (Moscova, 1976 ; ed. rom. 1978).

IURI SUROVȚEV
(n. 1931)

Critic literar, specialist în problemele literaturii sovietice multinaționale, Autorul lucrărilor: *O poetah i poezii (Tibilissi*, 1962), *V labirintah revizionizma* (Moscova, 1972), *Liudi iskusstva i nauki v sovremennom romane* (Moscova, 1976).

DMITRI ZATONSKI
(n. 1922)

Critic și istoric literar, specialist în literatură universală, îndeosebi în literatura occidentală contemporană. Doctor în științe filologice. Membru corespondent al Academiei de Științe din Ucraina. Printre lucrările sale cele mai cunoscute se numără: *Vek dvadțatii. Zametki o literaturnoi forme na zapade*, (Moscova, 1961), *Franz Kafka i problemî modernizma* (Moscova, 1965), *Iskusstvo romana i XX vek* (Moscova, 1973), *Zerkala iskusstva* (Moscova, 1975).

CUPRINS

Notă asupra ediției 5
Prefață 7

TENDINȚE ACTUALE ÎN TEORIA LITERATURII ȘI ARTEI SOVIETICE

MIHAIL HRAPCENKO
Perenitatea operei literare. Proprietăți interne și valoare funcțională 27
În românește de *Natalia Cantemir*

MIHAIL BAHTIN
Despre estetica cuvîntului 64
În românește de *Tatiana Nicolescu*

NIKOLAI GHEI
Semn și imagine 88
În românește de *Mihail Nasta* și *Tatiana Medvedev*

IURI LOTMAN
Despre conținutul și structura noțiunii de „literatură artistică" 116
În românește de *Nicolae Roșianu*

VEACESLAV IVANOV
Ritmul, spațiul și timpul în literatură și artă . . 139
În românește de *Nicolae Roșianu*

DIMITRI LIHACIOV
Evoluția stilurilor și stilul baroc 177
În românește de *Nicolae Iliescu*

IURI SUROVȚEV
Probleme privind studiul sociologic al artei . . . 225
În românește de *Nicolae Iliescu*

DIALOG ÎN CONTEXT UNIVERSAL

VLADIMIR PISKUNOV
Conștiința națională și literatura 279
În românește de *Tatiana Nicolescu*

ANATOLI BOCEAROV
Parabola și parabolismul în proza contemporană . 299
În românește de *Marian Vasile*
GALINA BELAIA
Filozofia naturii : tradiții și spirit novator
(Probleme de filozofia naturii în literatura contemporană) 333
În românește de *Tatiana Medvedev*
DMITRI MARKOV
Probleme de teoria literaturii comparate în raport cu cercetarea curentelor artistice din secolul XX . 367
În românește de *Natalia Cantemir*
DMITRI ZATONSKI
Încotro se îndreaptă secolul XX ? 387
În românește de *Tatiana Nicolescu*
IURI DAVÎDOV
A fost oare omul depășit ? 416
În românește de *Tatiana Nicolescu*
Tabel biobibliografic 440

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
PREȚUL
Lei 10.000

Lector : AUREL BUICIUC
Tehnoredactor : ELENA BABY POPESCU

Tiraj 3 030 ex. broşate. Bun de tipar 25.06.1979.
Coli tipar 28.

Tiparul executat sub comanda
nr. 194 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti,
Republica Socialistă România

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

10000

Volumul oferă o imagine de ansamblu a diferitelor tendințe și orientări caracteristice pentru stadiul actual al cercetării în domeniul teoriei literaturii și artei, al criticii și istoriei literare din URSS. Studiile denotă o gîndire estetică și analitică de profunzime, o unitate ce nu exclude diversitatea, ipostazele variate, căutările multiple, vădind consonanță în numeroase privințe cu modul de abordare în lume a diferitelor aspecte ale creației în plan ideatic și axiologic, ca și delimitări și contrapuneri polemice în dialog cu alte opinii, un dialog ce se înscrie ca unul din fenomenele percutante și definitorii ale mișcării literare moderne. Caracterul tematic polifonic al culegerii de față are și menirea de a reliefa o seamă de puncte de vedere de incontestabilă originalitate, într-o expunere pertinentă, convingătoare, cu interesante contribuții pe linie metodologică.

Lei 16